[redacted] سوربون
[redacted] دابـ
[redacted] ـز

هندسة المعنى
في
السرد الأسطوري الملحمي
"جلجامش"

رسالة دكتوراه "بالعربية"

إعداد
قاسم المقداد

إشراف
بروفسور جورج كاساي

باريز ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م

الاهداء

إلى روح جدّي ومعلمي الأول:

المرحوم حسن الحوشان ...

إلى والديّ حيث يتابعان تعليمي ..

إلى زوجتي ، وأطفالي .. المدرسة الأخرى ..

قاسم .

تقـــديم

منذ بداية هذا القرن، خصوصاً منذ انتشار أعمال ما اصطلح على تسميتهم بمجموعة "الشكلانيين الروس"، شهدَ التحليل البنيوي للقصص تطوراً كبيراً. و... يعني بأنّ هذا العمل هو عمل معقد يهدف في نهاية الأمر إلى تفكيك آليات السرد القصصي.

إن فعالية كهذه لابدّ وأن تثير الدهشة باعتبارها تقوم بتوضيح ما أسماه بعضهم، على سبيل النكتة، "بالمطبخ" الأدبي.

إنّ تطبيق هذا المنهج الجديد على نص محترم [مثل ملحمة جلجامش] نظراً لقدمه، ولطابعه المقدس، قد يبدو أمراً خارجاً عن حدود اللياقة، أو مغايراً للتقاليد، وذلك لأكثر من سبب.
لكن بحث قاسم المقداد، قد استطاع تجاوز هذه العثرات بمهارة، وطريقة قراءته لملحمة جلجامش، لم تنل إطلاقاً من إعجابنا الدائم بهذا الأثر العظيم. وأستطيع القول بأن دقة تحليلات ونباهة ملاحظات المقداد، قد كشفت عن أكثر من جانب ظل خافياً حتى الآن، من جوانب هذا العمل الأدبي. وساهمت في تعزيز الإعجاب اللامعقول الذي يبديه القارئ الساذج إزاء جلجامش، وكل ذلك عن طريق البراهين العلمية.

إنّ هذا اللقاء بين «الدهشة» وبين التقصي العلمي يتطلب تحديد موقف جديد إزاء النص: إنّ القارئ

المثقف لا يسلم قياده للعمل الأدبي بشكل أعمى، بل يبحث عن توضيح الأثر الذي يتركه هذا العمل فيه بشكل عقلاني. والحالة هذه، فإنّ هذا القارئ سيستفيد من قراءة الفصل المكرّس لبحث "النص المؤسس*"، وما يضمّه هذا المفهوم، أي ما نستطيع تسميته بأيديولوجية جلجامش (التوراة، الأسطورة اليونانيّة والقرآن).

إننا ممتنّون لقاسم المقداد إزاء إصراره على إيضاح خصوصيّة الحديث النسائي، أي حديث الإلهة عشتار، في الفصل الثاني من القسم الثاني، وكذلك لتعليقاته التي تستند إلى منجزات أحدث الأبحاث في هذا الميدان، والتي ما فتئت تثير النقاش من حولها.

إنّ قاسم المقداد هو عقل محب للاطلاع وقارئ لا يكل. ميزتان إذا أضيفت إليهما ميزة الصرامة اللازمة في مجال البحث العلمي، تشكل مجموعها ضمانة لقيمة هذا الكتاب، الذي هو، بلا شك، الأول في نوعه في إلقاء الضوء على ملحمة جلجامش العظيمة.

جورج كاساي

- باحث في المركز الوطني للأبحاث العلمية (باريس)
- أحد أساتذة علم اللغة وسيميولوجيا التحليل النفسي في جامعتي السوربون الجديدة وباريس السابعة.

* يستند السيد كاساي هنا إلى النص الفرنسي لهذا العمل حيث استخدمنا لشرح العلاقة القائمة بين ملحمة جلجامش وبين التوراة والأسطورة اليونانية والقرآن. وفي هذا الكتاب اقتصرنا على الإشارة إلى مفهوم "النص المؤسس" تاركين المعالجة الأخرى لفرصة أخرى لأنه يشكل وحده كتاباً مستقلاً [المؤلف].

Préface

Depuis le début de ce siècle et surtout depuis les travaux du groupe connu sous la dénomination de "formalistes russes", l'analyse structurale des récits a fait des progrès considérables. Il s'agit là d'un travail complexe dont l'objectif dernier est le démontage des mécanismes de la narration. Il est évident qu'une telle activité ne peut manquer d'être démythifiante, puisqu'il s'agit de mettre à jour ce que certains ont appelé avec humour la "cuisine" littéraire.

Appliquée à un texte vénérable à la fois en raison de son ancienneté et de son caractère sacré, cette méthode profane peut paraître irrespectueuse et finalement iconoclaste à ... plus d'un égard. Or, la recherche de Kassem Almekdad évite adroitement ces écueils. Sa lecture de Gilgamesh ... n'empêche nullement l'admiration que l'on porte et que l'on continue à porter à ce chef d'oeuvre; je dirais même que par la minutie de ses analyses et la finesse de ses remarques, Almekdad révèle plus d'un aspect jusqu'ici demeuré caché de l'oeuvre et contribue par là à corroborer, par des arguments scientifiques, l'admiration quelque peu irrationnelle que le lecteur naïf éprouve devant Gilgamesh.

Cette rencontre du "frisson" et de l'investigation scientifique détermine une attitude nouvelle vis-à-vis du texte; loin de se laisser ... aveuglément subjuguer par l'oeuvre, le lecteur éclairé cherchera à rendre compte rationnellement de l'effet qu'elle exerce sur lui. En l'occurrence, ce lecteur éclairé lira avec profit le chapitre consacré à la "subtextualité", à tout ce qui sous-tend ... ce que l'on pourrait nommer l'idéologie de Gilgamesh, la Bible, la mythologie grecque et le Coran. Il saura gré à ... Kassem Almekdad d'avoir insisté dans le chapitre III, de la deuxième partie sur la spécifité du discours féminin, celui de la déesse Ishtar; ses commentaires utilisent les acquis des recherches les plus récentes dans ce domaine tant controversé.

Kassem Almekdad est un esprit curieux et un lecteur infatigable. Ces deux qualités, jointes à la rigueur indispensable en matière de recherche scientifique, garantissent la valeur de cet ouvrage, sans doute le premier à envisager sous cet éclairage la grande épopée de Gilgamesh.

G.Kassai

مقدمة

حينما يستفز الرأي على الحديث عن "علوم إنسانية"، أو بشكل أدق، عن "علم الأدب"، فإن إدخال المصطلح العلمي في هذا المجال، يصبح مقبولاً، وعليه ألا يثير أية نوع من أنواع الدهشة أو الاستهجان.

منذ عشرين عاماً، على وجه التقريب، وضعت اللبنات الأولى في بناء هذا الصرح من صروح "العلوم الإنسانية" ونعني به الأدب.

وإذا قبلنا بالمصطلح العلمي في هذا الميدان، فلابد من قبول مصطلح "الهندسة"، على الرغم من أنه ينتمي إلى فرع معرفي آخر.

يرتبط "المعنى" "بالهندسة" ارتباطاً وثيقاً، إذ يصعب على المرء إدراك المعنى، إلا بعد أن (يُهندس). و"الهندسة" لا تكون كذلك، إذا خلت من المعنى. وإلا ما هو قوس النصر في باريس، أو ما هي الأهرامات في مصر إن لم تكن تزاوج الهندسة بالمعنى.

يجب أن يكون إذاً، لكل هندسة دلالتها ومعناها، وإلا بقيت عبارة عن (خربشات) أو كتل حجرية. فلابد لها إذاً من ترتيب منطقي منسجم.

إن الهندسة، انطلاقاً من أبسط تعريف لها، بما هي فن بناء صرح ما، تتطلب التناسق والقدرة على (بلورة) الانتباه عليها. حيث يشكل هذا (التبلور) التماس الأول للحساسية الإنسانية مع العمل (المهندس)، سواء كان هذا العمل فنياً أم أدبياً.

الهندسة هي إعطاء المجرّد شكلاً مادياً. إنها تحقق الصورة أو المفهوم الذي يقوم العقل الإنساني بتمييزه. ويقوم الفنان بتطوير نتاج العقل أمام أعيننا، ويقدم لنا الفن في قالب مادي نستطيع رؤيته أو لمسه، فنحس بالتالي بمتعة اللمس أو بروعة القراءة وعذوبة الإصغاء إذا كان الفن موسيقياً.

إنّ الطفل في بداية تعلّمه اللغوي، لا يتلفظ إلا ببعض الكلمات المعزولة، لكنّ الكلمة التي يلفظها الطفل هي عبارة عن تكثيف لمجموعة أخرى من الكلمات، ذات التركيب القواعدي المحدد، وذات الدلالة المحددة، كلمات اكتسبها هذا الطفل من خلال محيطه.

لو بقينا زمناً طويلاً نحاول أن نكرر أمام طفلٍ ما كلمة صوتية مثل dodo (بالفرنسية) والتي تعني (إذهب للنوم إذا كان الأب أو الأم هو صاحب الأمر، و أريد أن أنام، إذا لفظها الطفل نفسه)، فإن هذا الطفل لن يفهم دلالة هذه الكلمة. إذ لا بدّ له، قبل ذلك، من الخضوع لجملة من الأفعال، الحركات، التشبيهات وما إلى ذلك.

حينما نقول للطفل (دودو)، أو حينما يقولها هو، فإنه ضمنياً، يقوم بإرسال أو بتثبيت كلمة تُغنيه دلالتها فقط. وهي دلالة لا تظهر إلا عبر سلسلة ملفوظة، أو مكتوبة بشكل صحيح، بمعنى أي تظهر عبر مجموع مُهندس، مثل "اذهب للنوم لأنه حان وقته" أو "أريد أن أنام... الخ".

إن كلمة dodo تشكل كلاً متماسكاً، ذا شكل خاص، وتعبير خاص. لكنها تشكل أيضاً، مضموناً متكاملاً. وبالنتيجة فإن كلمة من هذا النوع لا يمكن فهمها إلا في إطار ظروف لفظها. ومن هنا نشأ التلفظ (الملفوظي) ENONCIATION في تحليل الحديث، إنما ليس

على صعيد طفل في مرحلة من السن، كالتي للطفل الذي نتحدث عنه. ليست الكلمات بديل الشيء، متفقين في هذا مع ملاحظة لـ رومان جاكوبسون في هذا الخصوص (١). والمعنى هو محصلة للدلالات التي تعنيها الكلمات فيما بينها ضمن كل عام متماسك ومنسجم.

• في أي عمل تحليلي يكون اختيار مادة البحث خاضعاً إلى عاملين: ذاتي وموضوعي. واختيارنا لملحمة جلجامش يعزو مبرره إلى هذين العاملين.

لقد قرأت هذه الملحمة سابقاً أكثر من مرة، وأذكر أنني كنت أحفظ منها بعض المقاطع. أما هذه المرة فقد أحسست بأن قراءتي لها مختلفة. لن أتحدث عمّا أضفت من قراءتي لهذه الملحمة الآن، فالكتاب كله سيتحدث عن ذلك.

أما العامل الموضوعي الذي كان سبباً آخر في هذا الاختيار فأستطيع تجزيئه إلى ما يلي:

١- تعتبر ملحمة جلجامش من أقدم التراث الأدبي الإنساني، إن لم تكن أقدمه، إذ يرجع تاريخها إلى النصف الأول من

---

(١) وهل تتذكرون الحكيم بالنيبارتي في قصة أسفار غوليفر؟ الذي قرر، على اعتبار أن الكلمات ليست سوى بدائل للأشياء، أنه قد يكون مناسباً للرجال أن يحملوا معهم الأشياء الضرورية للتعبير عن القضايا الخاصة التي قد يناقشون حولها. (جوناثان سويفت، رحلات غوليفر، ج٣، الفصل الخامس). مع هذا فقد اتضح بدون عائق، وأشار إليه سويفت، الذي كان أيضاً بارعاً في مجال السخرية، هو أنه في علوم الاتصال "إذا كانت مشاغل الإنسان عامة ومتعددة الأنواع، فإنه سيضطر نسبياً إلى حمل أكبر حجم من الأشياء فوق ظهره، و يعرض نفسه لخطر السقوط تحت ثقلها. من الصعب عن وجود ما يسقط الشيء، وأصعب من ذلك الحديث عن "صيانة" أو عن "صيانة عاشقة". حتى لو افترضنا بأننا نملك أجهزة لجميع صيانات العالم كلها، فكيف نعبر بالأشياء، إن الصيانات كلها موجودة؟".

رومان جاكوبسون: R. JAKOBSON ، دراسات في علم اللغة العام، الجزء الأول، أسس اللغة، منشورات ميونيخ، ١٩٦٣، ص ٤٦.

القرن الثالث قبل المسيح ، ولاتزال محافظة على شكلها التاريخي والشعري وعلى مضمونها الفكري . وهي عناصر من شأنها جذب الباحث وإثارة اهتمامه .

٢- ملحمة جلجامش هي جزء رائع من تراثنا العراقي . وقد كان مهماً دراسة هذا الجزء من التراث على ضوء نظريات النقد الحديثة وعلم اللغة ، خصوصاً إذا كانت مقدمة بقالب غربي *

٣- على الرغم من انتماء الملحمة إلى التاريخ القديم ، فإنّ الموضوع الذي تعالجه لا يزال حياً ، ولا يزال يشغل مركز اهتمام البشرية كلها .

٤- أما السبب الأخير فيندرج في إطار المغامرة . إذ كيف نطبق منهجية حديثة على نص قديم ؟ على نص كامل ؟ ذلك لأن معظم المحاولات في هذا المجال ، كانت تكتفي بدراسة وجه أو أكثر من وجوه النص الأدبي إذا كان بهذه الضخامة .

تلك هي دوافعنا . أما النتائج فنترك أمر تقويمها وتقييمها للقارئ ، لأنه في النهاية هو المعني ، وبالتالي فهو الحكم ..

* * *

---

* هذا النص هو أساساً أطروحة دافع بها الكاتب في جامعة السوربون بباريس ونال بموجبها لقب دكتور في اللغويات والصوتيات .

• إن التحليل الذي سنقوم به، لن يعتمد النص الأصلي للمحققا ولا حتى نصها المكتوب باللغة العربية، سنلجأ إلى النص أو النصوص المترجمة إلى اللغة الفرنسية (لأسباب عاطفية). ومن هنا صعوبة مهمتنا في هذا المجال، لأنّ حرية الناقد في النصوص المترجمة تكون محدودة نظراً لكثرة المشاكل الناجمة من عملية الترجمة. ذلك أننا لو «قابلنا النص المترجم بالنص الأصلي لرأينا نتائج محزنة، إذ أن نسبة «الضياع» في النص المترجم تكون أكبر من نسبة الفائدة» كما يقول الأستاذ جورج كاساي G. KASSAI (١).

هذه أولى النقاط التي لن تكون لصالحنا. فالنص المترجم هو إلى حد ما «نص جديد»، ولا بدّ من الاعتراف مع إسيد (كاساي) بأنّ «النصوص تتنفس بشكل مختلف في مختلف اللغات» (٢).

إلا أنّ ذلك لا يعني بأن النص المترجم ينفصل تماماً عن أصله، لكنه بالتأكيد يفقد شيئاً من خصوصيته.

ومع ذلك فإن التحليل البنوي للنصوص يخلصنا من إشكالية الترجمة، لأنه لا يعيرها سوى اهتماماً ثانوياً، حيث أنه يهتم بالشكل العام للنص أولاً.

ينقسم الكتاب إلى قسمين. يتضمن القسم الأول الفصول التالية:

الفصل الأول هو عبارة عن نبذة تاريخية تتعلق بالحضارة أو بالشعب الذي ينتمي إليه بطل قصتنا.

أما في الفصل الثاني فسنحاول هنا مناقشة بعض القضايا المتعلقة

---

(١) كاساي، ج، ١٩٨٢، ص ١١

(٢) كاساي، ج، ١٩٧٦، ص ٤٢٨

بالرمز والعلامة Signe بشكل عام لكي نصل أخيراً إلى تحليل ما أسميناه بالمعاقل الرمزية INSTANCES SYMBOLIQUES في القصة، أو تنظيم القصة أو فضائها. لأنه بدا لنا ضرورياً التعرض لمثل هذا الموضوع خصوصاً ونحن إزاء قصة أسطورية عجيبة تشكل أرضاً خصبة لبروز الرموز. وسنحاول في هذا الفصل استعراض بعض المفاهيم حول الرمز، الذي سيساهم مساهمة فعالة في عملية انتاج المعنى العام للقصة.

وفي الفصل الثالث سنتحدث عن مفهوم الأسطورة وخصائص الحديث الأسطوري ومن كيفية تحول الأسطورة إلى ملحمة. وهنا لابد من الإشارة إلى أننا نتحدث في هذا المجال من خلال منهج خاص. إذ أننا نعرف حجم المؤلفات التي كتبت في هذا الموضوع.

في الفصل الرابع حاولنا إدخال مصطلح جديد من شأنه أن يعطي لمباحث المعالجة التي سبقتها، وأن يعيد إليه اعتباره كونه أساس العديد من النصوص الأخرى التي تماثله، وهذا المصطلح هو مصطلح "النص المؤسس".

في القسم الثاني ننتقل إلى تحليل تقنية القصة بشكل عام وعلى ضوء المنهج الذي اخترناه لأنفسنا. وفي هذا القسم سنقوم، عبر الفصل الأول، بدراسة الوظائف الموجودة في القصة، أو بمعنى آخر، وحداتها الأساسية، وسنحاول تحليلها ودراسة الروابط فيما بينها، وسندرس فيه مختلف المقولات السردية الناشئة في القصة.

في الفصل الثاني سنلقي الضوء على مختلف العلاقات التي تربط بين شخوص القصة، وسنركز اهتمامنا بشكل خاص على طبيعة العلاقة بين جلجامش وانكيدو. وفي نهاية هذا الفصل سنلجأ إلى تحليل نموذج من الأحاديث السائدة، واخترنا لذلك حديث عشتار.

وسنتناول في الفصل الثالث تحليلاً للزمن القصصي، حيث سنوضح الفارق بين زمن القصة Histoire وبين زمن السرد أو المسرود Récit.

وفي الفصل الرابع سندرس ظاهرة التكرار وآثارها على البناء العام للمجموعة . أما موضوع (وجهة النظر) فقد كرسنا له الفصل الخامس ، وسنبين فيه مستويات الشخوص بعضها ببعض ، ودور القاص والمؤلف في الحوار القصصي .
وأفردنا فصلاً أخيراً ، هو الفصل السادس ، لموضوع الحلم في القصة ، لكننا لم نتعمق فيه جيداً ، لأنه موضوع يخرج من إطار بحثنا ، وقد أوردناه في محاولة منا لعدم إهمال أي عنصر من عناصر السرد .

• قبل أن نرسم الخطوط العامة للمنهج التحليلي الذي سنأخذ به في هذا الكتاب ، لابد من الإشارة والاعتراف ، في نفس الوقت ، إلى المناهج والتيارات المعروفة حتى الآن ، والتي هي في قيد التطور ، بدءاً بالوظائف السردية التي تحدث عنها فلاديمير بروب PROPP في كتابه ، الذي أصبح اليوم المرجع الكلاسيكية في مجال التحليل السردي NARRATOLOGIE ، ومن ثم ألجيرداس جريماس غريماس الذي زاوج بين تحليل بروب ، وبنيوية ليفي شتراوس ، وعلم اللغة عند يلمسليف HJELMSLEV ، ليخرج إلينا بمدرسته السيميائية المعروفة اليوم . أضف إلى ذلك منهج بريمون BREMOND الذي عارض فيه منهجية غريماس رغم انتمائهما إلى نفس المدرسة . كما نذكر أيضاً المساهمة الممتازة والهامة للناقد المعروف تزفيتان تودوروف TODOROV الذي رسم الخطوط الأولى لقواعد السرد القصصي ، خصوصاً في كتابه الشهير (قواعد الديكاميرون) .
وكذلك السيد جيرار جينيت G.GENETTE ، وميكا بال M. BAL وفيليب هامون PH. HAMON ، وغيرهم .
أما رولان بارت R. BARTHES ، فلا يسعنا القول عنه سوى أنه هو الذي كان السبب في توجيهنا هذا ، لأنه كان فوق كل المدارس ، وفوق كل التيارات .*
إزاء هذا العدد الكبير جداً من من المفاهيم والتيارات والنظريات

---

* لابد هنا من التذكير بجهود السيدة (جوليا كريستيفا) في هذا المجال ، والتي اهتمت فيما بإرساء التحليل القصصي في أعمالها ، ولا ريفاتير ، ووف . هامون ، وم . سابيو وغيرهم كثير .

كان لزاماً علينا الاختيار بين التقليد وبين التفرد. فاخترنا هذا
الحل الأخير. وبمعنى أدق فإننا قد قمنا بدور الخلق، دون
الزعم، على الإطلاق، بأننا أتينا عملاً لذيذاً كذلك الذي نتحدث.
إنّ هدفنا الأساسي في هذا الكتاب، يكمن أولاً في كشف
النقاب عن التنظيم البنيوي للقصة، مستندين في ذلك
إلى النتائج التي خرجت بها البنيوية الفرنسية في هذا المجال.
لكن دون أن نكون بنيويين في تحليلنا، ليس لأن البنيوية
هي منهج فاشل، إنما لأنها محدودة، كما يقول (برنار بوتييه)
B. POTTIER.
إنّ النص لا ينتج نفسه. إنه منتوج. يكمن خلفه مُنتِجٌ
يخضع بدوره إلى جملة من شروط الإنتاج.
والنص ليس ماهية مستقلة، معزولة. إنه النتيجة الطبيعية
لعدة عوامل ترتبط ببعضها بعضاً ارتباطاً وثيقاً. بعض هذه العوامل
ترتبط بالمؤلف وبحياته الخاصة وبآرائه، لكنها ترتبط بشكل خاص،
برؤيته عن العالم المحيط. أما العناصر الباقية فتتعلق
بالوسط الاجتماعي والثقافي الذي أُنتج النص فيه.

بين الأدبي والاجتماعي هناك تداخل حتمي. وتقنية النص
لا تتعارض على الإطلاق مع ما هو خارج النص، أو مع ما يحيط
به. والحقيقة أنه لا معنى للتحليل، أي تحليل، إذا لم يأخذ
هذه العوامل مجتمعة، بعين الاعتبار.

نحن ندرك تماماً أننا إزاء إشكالية صعبة لا تزال تثير
الجدل من حولها: أي إشكالية، هل ندرس النص كنص بمعزل
عن محيطه؟ أم الاثنين معاً؟
ولا ندعي بأننا سنضيف عنصراً جديداً على ما قيل في
هذا المجال. إن هدفنا ينحصر في تحديد رؤيتنا بالنسبة

هذين الاتجاهين في التحليل . إننا ، ببساطة سنحاول الجمع بينهما ———— في إطار رؤيتنا الخاصة لهذا الموضوع . لقد طرحنا على أنفسنا هذا السؤال : إلى أي حد سيكون توفيقنا بين هذين الاتجاهين ناجحاً ؟ ونقصد بالاتجاهين ، مرة أخرى : البنيوية ، والتحليل الماركسي . البنيوية التي لا ترى « المقدس إلا بالنص ومن خلاله فقط » . والماركسية التي تهتم بمحيط النص أكثر من اهتمامها بالنص نفسه .

إنّ الإجابة على مثل هذا السؤال ، هي من شأن القارئ . لكننا نؤكد أننا لن نجبر النص على قول ما لا يريد قوله ، ولن نحمّله ما لا يحتمله ، ولن نفرض عليه وجهة نظرنا المسبقة . وبالمقابل ، فإننا لن نترك أنفسنا في النص - وكفى المؤمنين شر القتال ! -

هل هي الانتقائية؟ قد يكون ذلك صحيحاً لو كان للبنيوية منهج واحد ، وهو أمر غير وارد ، لأنّ البنيوية طريقة عمل وليست فلسفة أو قواعد ثابتة ومحددة .

على أية حال ، إن عملنا هذا هو تعبير عن خيار شخصي توجهه المعطيات النظرية المستوحاة من مختلف المناهج البنيوية ، القادرة على الإجابة على ما نسعى إليه في هذا العمل . ولا نزعم أننا أول من يقوم أو يدعو إلى مثل « هذه » المصالحة » بين عالم النص وبين العالم المحيط به . فقد سبقنا في ذلك (غولدمان) ، و(بيير زيما) Zima ، الذي أسف لفشل « المناقشات التي دارت بين البنيويين وبين الماركسيين » إذ لم أدت هذه المناقشات إلى نتيجة إيجابية لصارت سوسيولوجيا الأدب علماً للنص. (من أجل سوسيولوجيا للنص الأدبي ، ١٠ / ١٨ ، ص ٢٩)

إنّ طريقتنا في التحليل تعتمد الاستقراء من ناحية والتجريب من ناحية أخرى. الاستقراء لأنها تتابع عبر كل فصل من فصول هذا الكتاب موضوعاً خاصاً: الوظائف، الشخوص، التركيز... الخ. غير إننا لم نعزل هذه الموضوعات عن بعضها إلّا لضرورة التحليل لأنها ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً.

وطريقتنا تجريبيّة من خلال التزامها بتقنية النص ومحاولتها سبر هذه التقنيّة ومحاولة توضيح الآليّة التي تعمل بها.

إنّ اجتياز عمل ضخم مثل ملحمة جلجامش ليس بالأمر الهيّن. والأصعب من ذلك محاولة سبر أغواره على ضوء النظريات اللغويّة والنقديّة الحديثة.

ومن هنا اعتقادنا الجازم بأنّ هناك أشياء كثيرة كان يمكن الحديث عنها ولم نتمكن في هذا الكتاب. فكل فصل من فصول هذا الكتاب يحتاج في الحقيقة إلى كتاب مستقل.

ولا نزعم أنّ عملنا هو النهائية المطلوبة لكنه يبقى محاولة في إلقاء ضوء جديد ينضم إلى الأضواء الأخرى التي سُلّطت ولا تزال تُسلّط على ملحمة جلجامش. وككل المحاولات الأولى، لا بدّ وأن يعتبر كتابنا هذا غنيّاً في البعض ورديئاً في البعض الآخر، فإن نجح في هذا، فإننا نعتبر أنه حقّقنا ما تمنّينا.

قبل أن نأتي على نهاية هذه المقدمة لا بدّ وأن نشكر كل من ساعدنا في إخراج هذا العمل من الأصدقاء والزملاء.

وشكري الأساسي يتوجه بشكل خاص إلى البروفسور جورج كاساني، أستاذ اللغويات والصوتيات في كل من جامعتي السوربون الجديدة، وباريس السابعة، الذي رافق هذا العمل منذ كان فكرة وحتى بروزه إلى حيز الوجود المادي.

كما نشكر البروفسور باتريك شارودو، مدير الدراسات اللغويّة وتعليم الحديث في جامعة باريس الثالثة عشرة، والأستاذ في جامعة السوربون الجديدة.

أرجو أخيراً أن يكون لزوجتي وأولادي بعض مما أدين لهم به.

نبذة تاريخية :

قد يبدو الحديث عن الظروف التاريخيّة والاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها ملحمة جلجامش، أمراً خارجاً عن إطار هذه الدراسة. ومع ذلك فإن حديثنا كهذا، قد تكون ضرورية لوضع القارئ في الجو العام للملحمة وتمثل بالتالي حزمة الضوء التي سنطلقها عليها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فهو نوع من الاعتراف الضمني بعدم إيماننا المطلق ببحث النص بمعزل من الظروف المحيطة به.

إنّ العلاقة بين الـ(لماذا)، أي، الظروف التي أنتجت النص وبين الـ(الكيف)، أي تقنية النص بحد ذاته، هي علاقة وطيدة وأكيدة.

في المدرسة السيميائية المعاصرة (في فرنسا) هناك من لا يعترض على ضرورة إدخال المرجع التاريخي في التحليل السيميائي * . لكن ذلك لا يعني أننا سنخلط التاريخي بالنص. إنما سنحاول تقديم هذا الأخير بالأول فقط.

• قلنا أن ملحمة جلجامش ليست نتاج شعب واحد من شعوب بلاد ما بين النهرين القديمة. إنها أروع تعبير عن عبقرية تلك الشعوب. وترجع الملحمة في أصولها إلى الأسطورة السومرية، وانتشرت بعد ذلك في مملكة آشور ومن ثم في مملكة بابل. وتجاوزت هذه الحدود لتصل منقولة أو مترجمة إلى فلسطين وحتى بلاد الأناضول، وبلاد الحثيين (١).

وبنية الملحمة تؤكد طابعها التجميعي UNIFICATOIRE ، حيث أن نسختها الأكادية « تشبه، من خلال أسسها، ضفيرة من المخطوطات

---

* نذكر مثلاً السيد كلود كالام (١٩٧٩ -)

(١) لابا وآخرين : ١٩٧٠ ، ص ١٤٥

المنضمة إلى بعضها بعضاً على الرغم من تنوعها ، وتتقاطع هذه الخيوط لتشكل كلاً واحداً .» (١)

● تقول كتب التاريخ - ما علمنا عنه منها طبعاً - إنه في النصف الأول من القرن الثالث قبل عصرنا كان ملكٌ اسمه جلجامش ← على رأس الملك في مدينة أوروك (الوركاء حالياً مدينة جنوب بغداد في العراق) تتميز هذه المدينة - الدولة (حضارتها على الأقل) ، بمرحلة الانتقال من الحضارة القروية إلى الحضارة المدنية ، وذلك بفضل الملك (دموزي) الذي قام بإلحاقه القرى الواقعة على محيط الوركاء إلى هذه الأخيرة . وفي نفس الفترة قامت مدن مشابهة بالقرب من نهر الفرات مثل (نفاد ، زابالام ، أوما ، باد-طيبيرا ، ولاغاش) في الشرق . (و) كاش ، كيش ، شوروباك ، أوروك وأور) في الغرب (غربي الفرات) . وقد كانت أوروك ، من بين هذه المراكز ، أكثر الممالك ازدهاراً وأكثرها تطوراً ، يشهد على ذلك سورها العظيم ، ومعبد عشتار اللذان قام جلجامش ببنائهما ، كما تقول الملحمة ، ملحمة جلجامش (٢) .

ونتيجة التنافس بين هذه المدن - الدول نشأت حروب أدت إلى ولادة دكتاتوريات عسكرية .

وقد تميزت مرحلة الحضارة المدنية تلك بميزات ثلاث :

- حلول السيراميك محل الفخار .
- اختراع الكتابة .
- تطور فن الهندسة المعمارية .

وقد عثر علماء الآثار على عدد هائل من تماثيل الحيوانات والوجوه البشرية الأسطورية العائدة لتلك الفترة . (٣)

---

(١) راشيد م . : قصة الطوفان .... (انظر غاريب في قائمة المراجع) .

(٢) لابا ... (المرجع السابق) ص ١٢٩ .

(٣) حمّاد ، أ . : سومر ، أعظم الحضارات ، منشورات ماهو ، جنيف ، ١٩٧٧ ص ٨٥ .

في ظل حكم (ميزابا غيشي)، أول ملك في سلالة أوروك (الوركاء)
وفي عصر جلجامش، شهدت أوروك الازدهار وقوة السلطة.
وقد شعر ملك (كيش) بخطورة نوايا جلجامش التوسعية. فقام
بمواجهة هذا الأخير وأعطاه مهلة محددة كي يستسلم ويخضع
لسلطته، وإلا فإنه سيدمر أوروك. . .
لكن جلجامش، بعد موافقة شعبه، رفض الإنذار الموجه
إليه، وقرر المقاومة والدفاع عن مدينته. عند ذلك، قام الملك
(أجا) ملك (كيش) بتجميع جيوشه، ومحاصرة (أوروك). حصاراً لم
يستمر طويلاً، نتيجة اتفاق تم بين الملكين جلجامش وأجا.
اتفاق تجهله ويجهل المؤرخون مضمونه حتى الآن.

ينقضي قرنان بعد ذلك الحصار، ولا نسمع أو نعرف شيئاً عما حدث
في أوروك. وفي بداية القرن السادس عشر (قبل المسيح)،
نرى أن مدينة (كيش) قد ازدهرت وغطت تماماً على أوروك.
وأصبحت مركزاً سياسياً واجتماعياً هاماً. ونستنتج من ذلك أنه
إما أن ملك كيش قد قام بتدمير أوروك، أو أن هذه الأخيرة قد انهارت بفعل
عوامل أخرى ؟. .

- هناك مكان آخر تذكره الملحمة، لابدّ من التوقف عنده بعض الشيء
ألا وهو غابة الأرز.

نحو النصف الثاني من القرن الثالث قبل عصرنا، شهدت لبنان، أو بشكل
أدق (جبيل/ BYBLOS) مجموعة من التحولات المدنية. وقام الفينيقيون
ببناء عدة دول (أوليغارشية) على طول الساحل اللبناني.
وبقي لبنان زمناً طويلاً مكاناً تتنازعه الحكومات المصرية، وحكومات
بلاد ما بين النهرين. ثم جاء الحثيون واستقروا فيه ردحاً من
الزمن، انتزعه منهم بعد ذلك الاسكندر الأكبر حوالي (٣٣٣ قبل
عصرنا (قبل المسيح). أما بقية تاريخ لبنان فمعروف أو مذكور في
الكتب المختصة.
لقد بدأت (حضارة البرونز) في الأناضول، وانتشرت في سورية

حتى وصلت جبيل .

وفي الشرق، شعر ملوك بلاد ما بين النهرين بحاجتهم الماسة إلى الخشب من أجل صناعة أبواب المعابد والقصور بشكل خاص، ومن هنا دخلت فكرة غابة الأرز وحارسها خمبابا في ملحمة جلجامش .

إذا نظر المرء إلى خريطة الشرق الأوسط فإنه يحتار ويتساءل عن الطريق التي سلكها جلجامش وصديقه للوصول إلى غابة الأرز (لبنان) . نحن نعرف بأن (الوركاء) تقع في جنوب بغداد بينما تقع جبال لبنان، حيث غابة الأرز، على الحدود السورية اللبنانية الحالية .*

بين (أوروك) وغابة الأرز، هناك مسافة (١٦٠٠ كيلومتر) بحسب السير عابر عازرية . تفصل بينهما الصحراء . إذا علمنا بأن الخيول لم تكن معروفة في ذلك الوقت فإننا نستطيع تقدير مدى الجهد الذي تكبده الصديقان . وهناك الطريق المعروفة في ذلك الوقت، والواصلة بين الهند (عن طريق الخليج العربي) وبين جبيل على ساحل البحر المتوسط، وأوروك تقع على هذه الطريق .

إذاً، نعتقد بأن الصديقين لم يسلكا طريق الصحراء، لأن الملحمة تذكر بأن الخشب المقتطع من غابة الأرز، بعد موت حارسها خمبابا، قد وضع في مجرى الفرات ليصل بالتالي إلى أوروك . ومن هنا نعتقد أيضاً، بأن آخر نقطة وصل إليها جلجامش في رحلته هذه كانت في شمال سورية . وإلا كيف أمكن نقل الخشب إلى نهر الفرات ؟ . في كل الأحوال، لسنا هنا بصدد التعمق في هذا الموضوع، ونترك ذلك للمختصين في هذه الجهة . .

---

* تقول الملحمة : " قام جلجامش وانكيدو بضرب خمبابا حارس الغابة حتى الموت . ثم تقدم بعرضه جبل الشيخ HERMON ولبنان " [عازرية ، ٨٢]
وفي مكان آخر تذكر لنا الملحمة بأن غابة الأرز هذه تقع في منطقة جبلية، " أرغو الجبال : أريد أن أصعد غابة جبل الأرز " يقول جلجامش . [عازرية ص ٥٣] . ومن هنا تأكيدنا على أن رحلة جلجامش كانت نحو لبنان . ويعزز ذلك مجرى نهر الفرات الذي ينبع من تركيا ويتجه نحو الجنوب، ماراً بأوروك . انظر الخريطة (ص —)

• بلاد ما بين النهرين – هو البلاد الواقعة بين نهري دجلة والفرات ، كما هو معروف . وقد كانت منطقة التقاء هذين النهرين، منطقة استراتيجية جذبت اهتمام الحضارات المختلفة منذ القديم وذلك لغنى طبيعتها وجمالها . إذاً ليس من المستحيل أنّ يكون الخيال الشعبي في ذلك العصر قد اعتبر ما وراء نقطة التقاء نهري دجلة والفرات ، منطقة لا تصل إليها أرجل البشر (وهذا ما ظل محليًا كما نرى)، وبالتالي اعتبرها بمثابة الجنة التي أسكنت فيها الآلهة (اوتا - نابيشتيم) الناجي الوحيد من الطوفان.

هذا المكان الذي تسميه الملحمة (أرض دلمون) تطلق عليه التوراة اسم (إدن) ، والقرآن الكريم (عدن). على أية حال، فإنّ المصادر الثلاثة (ملحمة جلجامش، والتوراة والقرآن) تتفق على نعت هذا المكان بالجنة :

« اجتاز الملك الجبال الشاهقة ، وعبر أمكنة تعمّها الظلمات ، ووصل إلى بستان جميل ، تحمل الأشجار فيه الأحجار الثمينة بدلاً من الفاكهة . وقامت (سيدوري) القاطنة هناك ، بتقديم المعلومات الضرورية للسفر إلى الملك » (١)

ونقرأ في التوراة :

« أقام الرب الاله بستاناً ←——→ من (إدن)، ووضع فيه الانسان الذي خلقه ..... وكان يخرج من (إدن) نهر يروي البستان »(٢) .

في اللغة الأكادية * – كلمة (إدنو) تعني (السهل) ، وفي اللغة السومرية (الأرض المنبسطة) ، وتضيف هذه اللغة إلى معنى هذه الكلمة مفهوم (اللذة أو الرغبة) . ومن هنا لفظة (إدن) في العبرية و (عدن) في العربية .

على أية حال ، فإنّ (أرض دلمون) لم تكن خيالاً . وما قلناه فيما

---

(١) لافون - بومبياني ، قاموس المؤلفات ، جمعية نشر المعاجم والموسوعات ، ١٩٥٢ ، مادة (ملحمة جلجامش) . المقطع المشار إليه هنا يتعلق بسفر جلجامش بعد وفاة انكيدو.

(٢) التوراة : طبعة كولنو ، باريس ، ١٩٦٦ ، ص ٢ . تذكرنا أنّ ملحمة جلجامش تخلط بين انكيدو واوتا نابيشتيم لأنّ انكيدو هو الذي خلقته الآلهة ولكنها لم تسكنه الجنة ، وإنما من أسكنته كان اوتا-نابيشتيم .

* هنا لابدّ من تقديم وافر الشكر للأستاذ المستشرق (بوتيرو) للمعلومات القيّمة التي وجهها لنا في هذا المجال.

ستون هو في مجال ما طان تمكن أن يتصوره شعب أوروك حول الجنة، أرض دلمون هي جزر البحرين الحالية، وقد كانت تمر بها أكبر الطرق التجارية في تلك الفترة (انظر الخريطة). ويؤكد السيد جون غاريلي على هذا، إذ يقول: «تبين بعض الأختام التي تم العثور عليها في المدن السومرية، والتي مصدرها وادي السندوس، وكذلك نصوص أور - نانشه التي تبين أن طريق الخليج الفارسي نحو دلمون (جزر البحرين) كان مزدهراً في العصر الأغادي ..» (١)

نسوق هذا كله لنبين أن رحلة جلجامش إلى دلمون لم تكن مستحيلة. وقد قام القاص باستغلال المعطيات الجغرافية في قصته.

- تقدم لنا الملحمة بعض المعطيات الاجتماعية التي لها علاقة وظيفية بمضمونها:

- المعابد: كانت تعتبر في بلاد ما بين النهرين مراكز اقتصادية ودينية هامة جداً. ويرى أن هذه المعابد كانت تمثل (الكهنة) (المانيفاكتورات) ومحترفات، ومراكز توزيع (٢). وكانت لها علاقات تجارية مع الخارج مثل مصر على سبيل المثال. كما كانت تملك يداً عاملة وفيرة تستخدمها لتربية العجول والخنازير والحمير والخراف، ولزراعة الشعير والقمح والنبع. كما كانت هذه المعابد تشرف بدورها على الحرف اليدوية مثل النجارة والحدادة ... حتى أن الفلاحين كانوا تحت سيطرتها، وكذلك الرعاة والصيادين وأمثالهم. فإنها كانت تملك على كل ما من شأنه تأمين مسيرة مشروع مستقل. وملاحظ أنهم استعملوا الصياد

---

(١) غارلي، جون، الشرق الأوسط الأسيوي، ١٩٦٦، ماذا أعرف؟ ص ٧٠.

(٢) نفس المرجع.

لوحدة والده وبالت فيها أهباهش عن إنكيدو عندما رآه في السهل.
وتجدر الإشارة هنا إلى أن هؤلاء الناس لم يكونوا يعملون
لصالح المعابد . كعبيد ، وإنما كعمال ما جورين (إذ كانوا يقتطعون جزءاً
من الأراضي التابعة للمعابد) (١) .
والحديث عن المعابد لابدَّ وأن يقودنا للحديث عن الآلهة ،
سيدة هذه المعابد ، باعتبار أن الملك لم يكن سوى مدير
أو ناظر لها . . .

في اللغة السومرية ، كلمة (دينغير) . DINGIR تعني (لامع ، مضيئاً) .
والكلمة « إيلو » ILLU في الأكادية ، تعني نفس الشيء .
لكن « العلامة الكتابية التي تمثل الفكرة ideogramme والتي تعبّر عن
الألوهيّة ، هي نفس الكلمة التي تشير إلى السماء (أنو) . وهذه العلامة ،
التي تعود في أصلها إلى الهيروغليفيّة ، تمثّل الكوكب أو النجم ، وبالنطق
[آن (١٠) أو (آنـ)ـو] ، تعني السموّ الصافي (مرتفع ، مرتفع جداً) (٢)
وبالتحديد ، فإنّ كلمة (أنو) لم تعد تعني سوى (السماء) ، لأنّ لها دلالة
أخرى هي (السماء الماطرة) أو (المطر) .
ومن هنا جاء اسم كبير الآلهة أنو الذي يسكن في أعلى السموات ،
ويسيطر على جميع الآلهة الأخرى ، ويتكون جيشه من النجوم (كتلك التي
رآها هباهش في أحلامه) والتي تدعى بجيش أنو .
هذا الإله لا يغادر الفضاء المقدس إلاّ فيما يهبط إلى الأرض ، ولا يترك
محله المتميز بالصمت والهدوء ، إلاّ من أجل القيام بنزهة في منطقة
من السماء محجوزة باسمه : طريق أنو (٣)
إلى جانب أنو ، هناك آلهة أخرى لا يقل دورها أهمية عن دوره .
إنليل هو إله الجو أو الطقس ، ويمسك بيده مصائر الناس ، وهو
إله العنف والانتقام ، ويقال بأنه هو الذي خلق الأرض . إنه
لا يغفر أية خطيئة يرتكبها أحد من رعاياه ، وهو عليهم بكل ما يقوم

(١) : غارلي : المرجع المذكور ، ص ٧٢ .
(٢) : - إلياد ميرسيا M. ELIADE : دراسة في تاريخ الديانات ، ، ص ٦٦
(٣) . غارنيه ، ع ، ص ١٨٥ .

به البشر المسحبة مصائرهم عنده على صحائف من فخار .
والإله إنليل هو المسؤول عن تحطيم البشرية من خلال
الطوفان الذي شاركت آلهة ٣ فرق بإحداثه ،
و كان الإله (هدد) يرعد، بينما قام الإله (نرجال) باقتلاع
الدعائم ، أما (نينورتا) فقد تكفل بتفجير سدود السماء " [عازريه ، ١٦٤] .

وهناك الإلهة عشتار ، إلهة الخصب والحب ، والتي يكن
لها البشر أكبر الحب والتقديس ، حيث يقومون من خلال الطقوس
المكرسة لعبادتها ، بتقديم الأضاحي العديدة لها، إنها تمثل صورة
الإلهة - الأم . ومن بين عشاقها ، نذكر (دموزي) ، ذلك
الراعي المقدس ، الذي استمرت طقوس عبادته زمناً طويلاً بعد ثلاثة آلاف سنة
استمرت الرومان ومن قبلهم اليونانيون بعبادته تحت اسم
أدونيس (١) .
إن عشتار ، أو (إينانا) ، شقيقة شمش ، إله الشمس ، وهي
أيضاً إلهة المساء والصباح ، وفي المعبد المسمى باسمها في مدينة
أوروك ، تقوم بممارسة اللذات ، فبفضلها يجتمع الرجل بالمرأة ، والذكر
بالأنثى ، حتى هي نفسها ، كانت مستعدة لممارسة الجنس مع الآلهة
والبشر الذين كانت تتمكن من إغرائهم .(٢)
وشمش (أوتو) هو إله العدالة ، وقد قام بمحاكمة أعداء
آشور ذات يوم .
نينورتا ، ابن الإله انليل ، هو إله الريح والعواصف ، وإله ريح الجنوب ،
إله القنوات والسدود والري . وهو الذي تغلب ذات يوم على
(أساج) ، شيطان العالم الأرضي وتغلب عليه .
وسن ، هو الإله - القمر ، والد شمش وعشتار ، وزوجته هي
الإلهة نينجال (السيدة الكبرى) . (٣)

---

(١) بيربير PERPÈRE : - مدن الطوفان ، منشورات ، فرانس - أمبير ، ١٩٧٩ ، ص ٧٣ .
عازريه ، ص ١٩١ .
(٢) سواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٧٤ .
(٣) عازريه ، ١٩١ - ١٩٢ .

• في زمن السومريين كان الملك يعتبر بمثابة مدير الدولة كما ذكرنا، وهو ممثل الإله على الأرض، ويقوم بدور الكاهن والقاضي الأعلى، ويشرف على صيانة المعابد SANCTUARIES والأعمال المتعلقة بها، كما يشرف على شق الأقنية وأعمال الري. أما الدفاع عن البلاد فهو من شأنه فقط، الأمر الذي أدى اتساع وتصاعد السلطة الملكية، وخصوصاً بعد تأسيس الجيش، ميليشيات فلاحية على استعداد لمساعدته حين تتعرض البلاد لعدوان ما.(١) .

• أما الحياة السياسية فقد شهدت، في مراحلها الأولى، نوعاً من وجود الحكومات الثيوقراطية*، هذا بالإضافة، على سبيل المثال، لمجلس القدماء، الذي يضم مجموعة من الكهنة ورجال الدين، قبل أن يعرض عرضه عند معبد (الدعاش).

بعد ذلك تحولت الدولة الثيوقراطية إلى ملكية عسكرية، وتصاعدت حدة التنافس بين القادة المحليين. وبعد فترة من الاستقرار السياسي والاجتماعي، شهدت البلاد مرحلة جديدة من الفوضى والانقلابات، سببها الانحلال الاجتماعي والاقتصادي. وهنا تحول الكهنة إلى طبقة من المستغلين الحقيقيين ووضعوا أيديهم على كل ثروات البلاد.

• كانت العائلة في مجتمع بلاد ما بين النهرين عبارة خلية يرتكز عليها التنظيم الاجتماعي كله. وكانت تمثل شكلاً مصغراً ← للتدرج السلطة السياسية، أو أن السلطة السياسية كانت تشكل شكلاً موسعاً لها.

وكان للأب الكلمة الفصل فيها، عاكساً في هذا صورة الكاهن، سيد المعبد الأعلى، أو صورة الملك الذي يتمتع وحده بكل السلطات.

وكان للأب صلاحيات لا محدودة، لدرجة أنه كان قادراً على بيع

---

(١) غارليلي ب، مرجع مذكور، ص ٧٣-٧٤.

* حكومة إلهية يشرف عليها رجال الدين (المنهل).

أطفاله دون أن يعترض على ذلك أحد (١) . بالمقابل فإن دور المرأة كان محدوداً جداً إن لم يكن مهمشاً ، بدرجة أنه كان هناك قانون يقول : « إذا قالت المرأة لزوجها الذي تكرهه « أنت لست زوجي » فلابد من إلقائها في النهر . وإذا قال زوج لزوجته « أنت لست زوجتي » فعليه أن يدفع غرامة مقدارها نصف منجم من الفضة » (٢)

ومع هذا ، فإن المرأة ، عند سن معينة ، كانت تحظى باحترام وتقدير المجتمع ، مثل نينسون ، والدة جلجامش . فإذا بلغت المرأة مرحلة الأمومة ، كانت ترتفع في نظر المجتمع إلى درجة الإلهة ، وتستطيع حتى تجاوز الرجل لأنها - حسب قيال - في هذه المرحلة تكون قد بلغت سن الحكمة والمرونة ، والقدرة على استيعاب المستقبل ، وستقبل كافة البشر (انظر دور نينسون والدة جلجامش) .

والقانون التالي يوضح هذه الدرجة من الاحترام الذي لأنه/ للأم في ذلك المجتمع : « إذا صرخ ابن لأمه : « أنت لست أمي » لابد من حلق شعر رأسه (علامة على أنه أصبح عبداً) ، ومن ثم الطواف به في المدينة ، وطرده بعد ذلك من البيت » (٣) .

في كل الأحوال ، كان وضع المرأة مرهونة بالتحديد تبعاً لانتمائها لفئة العبيد أو فئة الرجال الأحرار .

في البداية ، لم تكن ظاهرة العبيد معروفة في تلك المجتمعات . وقد تم اكتشاف هذه الظاهرة مع تطور المجتمع ، ومن خلال القوانين الجديدة ، خصوصاً تلك القوانين المتعلقة بمكانة المرأة - الأم ، والتي أعطينا عنها المثال السابق .

كان العبيد الأوائل في الأصل أحراراً ، ارتكبوا خطيئة عوقبوا بموجبها فصاروا عبيداً . وهناك فئة أخرى تكونت من أسرى الحروب . وتنقسم هذه الفئة إلى طبقتين متميزتين (الغيم) les Geme ، وهم العبيد الذين كان توكل إليهم أعمال المنزلية

---

(١) - حمداني ، مرجع مذكور ، ص ١٦١ .

(٢) - نفس المرجع ، ص ١٦٥ . لا نعرف إذا كان المقصود بالمنجم هو المنجم المعروف ، أم هو نوع من العملة .

(٣) - نفس المرجع ، ص ١٦٥ .

أو أعمال العقول، والناميا NAMRA ، وهم أسرى الحرب المتبقون ،
والذين سيشكلون مضيّاً فئة العبيد .

- أدى اختراع الكتابة على أيدي السومريين، إلى انشاء أول مدرسة في تاريخ العالم . وهكذا فان الكتبة السومريين كانوا قد فكروا ، قبل ثلاثة آلاف سنة (قبل المسيح) بموضوع الدراسة والتعليم . لدرجة أنهم صنفوا ما يشبه المعاجم (١) وقد اهتمت المدارس في تلك الفترة ، بالتعليم المهني بشكل خاص . وقد عثر علماء الآثار على صحائف فخارية عليها كتابات لبعض التلاميذ / تتحدث عن كلام الأساتذة ، وروتين الحياة المدرسية وعن التلاميذ . أما الفتيات ، فقد كن غائبات عن تلك المدارس السومرية والأكادية (٢) .
كان المدرّس يُدعى بـ « أب المدرسة » والتلاميذ « بأبناء المدرسة » . والى جانب الأساتذة المسؤولين عن الكتابة على الصحائف الفخارية ، والتي يتوجب على الطلاب نقلها فيما بعد ، كان هناك ما يسمى بـ (المكلف بالرسم) و « المكلف باللغة السومرية » . وكان تعليم اللغة يشكل المادة الأساسية في المدرسة . وفيما بعد اتسع البرنامج المدرسي ليضم الرياضيات ، وعلم النبات ، والقواعد .
هذا دون الحديث عن تطور الهندسة المعمارية المتمثلة في بناء المعابد والقصور الخ ..

- لا نعتقد أننا في هذه العجالة، قد وفّينا الموضوع حقه ، بل نحن متأكدون من ذلك . بسبب بسيط ، هو أنه لم يكن في نيتنا الدخول التفصيلي في هذا المجال . فلا نحن مؤرخون ، ولا علماء آثار .

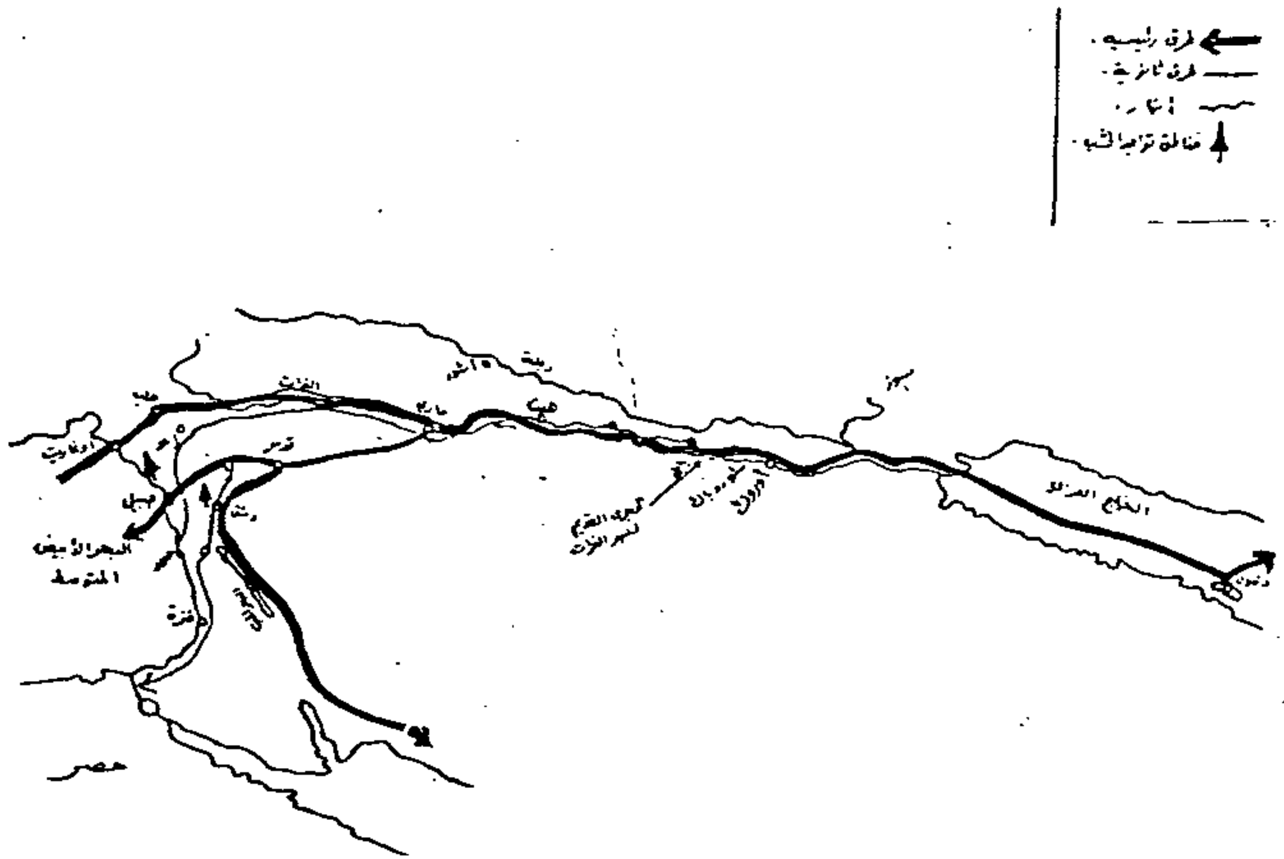
---

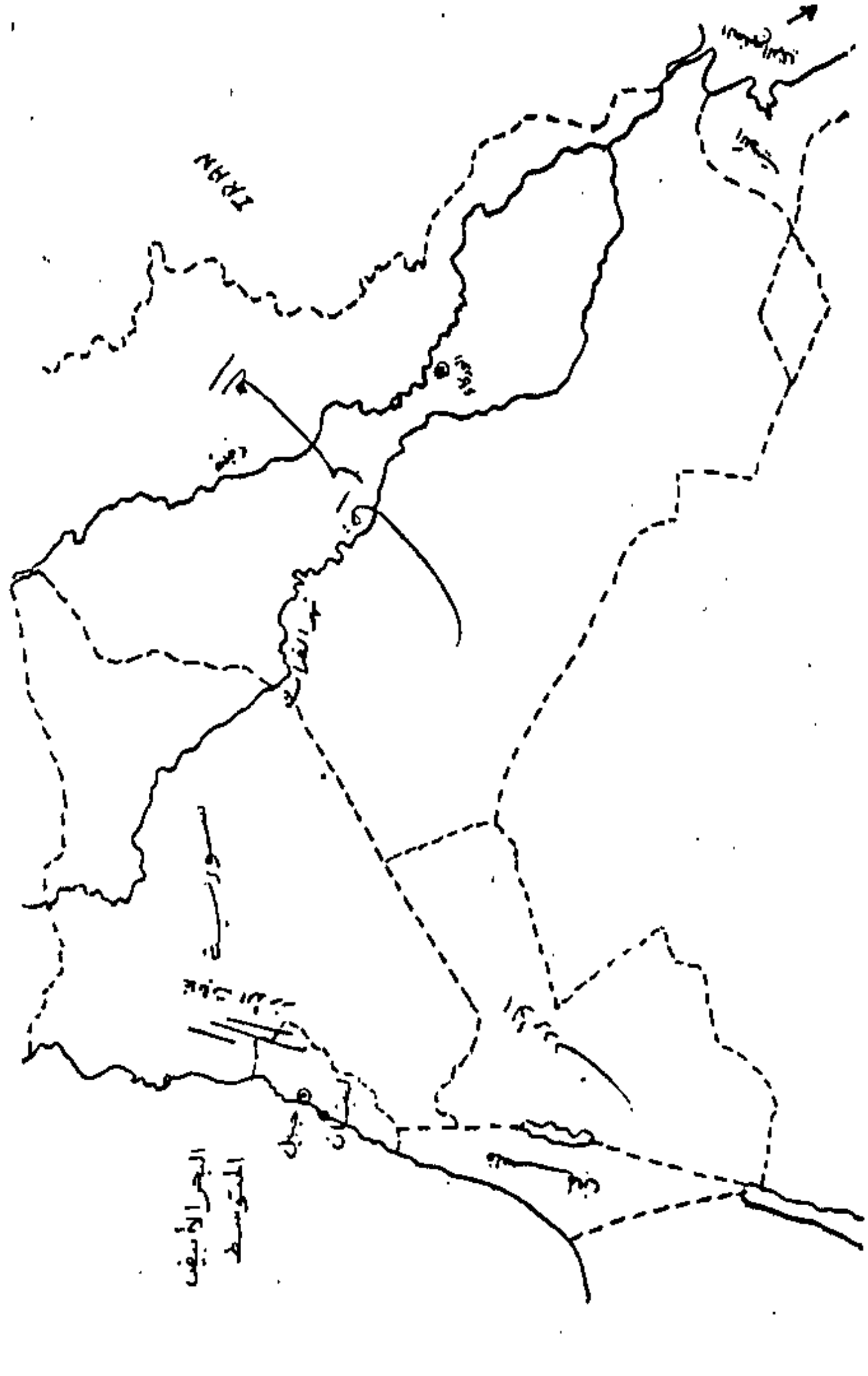
(١) كرامر ، س. ن. ، - التاريخ يبدأ في سومر ، منشورات أرتو ، ١٩٧٥ ص ٣٣ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٥٣ .

لقد أردنا ، من خلال هذه النبذة السريعة تحضير القارئ لما سنعرضه في الصفحات القادمة ، لا بهدف التأثير عليه إنما فقط لوضعه في جو الملحمة ، محاولة منا في تنويع مواد هذا الكتاب ، وجعله دراسة شبه وافية . لكن ، لا بدّ من الإشارة إلى أننا لن نأخذ هذه المقدمات التاريخية بعين الاعتبار في ميدان التحليل ، إلا إذا اضطررنا إلى ذلك في بعض الحالات .

* * *


طرق رئيسية
طرق ثانوية
أنهار
حلب
أوغاريت
الفرات
ماري
تدمر
دمشق
جبيل
البحر الأبيض المتوسط
غزة
مصر
الخليج العربي



الفصل الأول

حول اشكالية القراءة

■ تشكل القراءة، بحد ذاتها، نوعاً من النشاط الفيزيائي والمعنوي في نفس الوقت، كما أنها تشكل نمط التزام مؤقت. إذا كان النص مفروضاً من قبل التزام قبلي، فإن القراءة، في هذه الحالة، تشكل نوعاً من توطيد أو تبرير أو تعميق هذا الالتزام.

وهي، قبل كل شيء، عملية تبادل بين القارئ والمؤلف أو القاص، سواء تعلق الأمر بقصة أو بقصيدة، أم برواية. إن القارئ يقوم بإخراج النص من النص، ليبعث فيه النور والحياة.. وبالمقابل، فإن المؤلف، أو النص يسلم أسراره للقارئ.

يتمفصل، على هذا، مطلبية القراءة نحو وجود نوعين منها، كما يقول (رولان بارت) BARTHES: "الأولى: بشكل النص وتتجاهل ألاعيب اللغة [....] أما الثانية، فهي قراءة تمارس بمثابرة وحدة" (١).

هناك إذاً قراءة لمجرد الاستهلاك: قراءة استهلاكية، وأخرى مسؤولة، تعيد ترتيب النص وتنظيمه، قراءة طموحة تحترم تفاصيله. الأولى تفرض نفسها على أي نص كان، أما الثانية فهي تهتم أكثر بدرجة الثقة التي يتوجب عليها إقامتها مع النص.

---

(١) - ر. بارت، متعة النص، منشورات سوي، ١٩٧٣، صص ٢٢-٢٣.

تنشأ ضمنية الثقة هذه، من طبيعة العلاقة القائمة بين الناص وبين متلقي السرد القصصي NARRATAIRE، على اعتبار أنّ هذين الأخيرين يشكلان إحدى وظائف السرد، وما أن يتصل قطبا الاتصال هذين ببعضهما بعضاً (١) حتى تتحقق الوظيفة الإفهامية لعملية الاتصال. عند ذلك يمكننا القول إننا توصلنا إلى أولى مراحل الثقة المتبادلة بين النص وبين الناص. وتسمى هذه المرحلة، مرحلة أخرى، هي مرحلة **الاقتراب**، أي قبول القارئ للنص، ونستدعيها بمرحلة القراءة الخارجية، أو قراءة الدال، التي يتم عندها قياس المسافة الفاصلة بين القارئ وبين النص.

بيد أن حل هذه المشكلة لا يقودنا بالضرورة إلى فهم النص، لأنه يتوجب علينا، قبل ذلك، المرور بالشق الثاني للقراءة، الذي هو **قراءة المدلول التي سيتكفل بتوضيحها القسم الثاني من** هذا الكتاب.

وقراءة الدال، هي اقتراب تعرّفي، حيث يمر القارئ بمرحلة الدلالات إلى مرحلة الانسجام والدلالة، ومن اللاشكل إلى الشكل، من الفارغ إلى الملآن ومن الغياب إلى الحضور. حضور اللغة المنتظمة وحضور الروح في الشكل، كما يقول جان روسيه (٢). الدلالات، الغياب ... الخ، كلها مزايا تتعلق بالقارئ وليس بالنص. إذ ما يحقق انسجام الدلالات، التي يتحدث عنه روسيه، هو بالضبط، ذلك التماس الحاصل بين النص وبين قارئه.

---

(١) - ج. روسيه، مسألة متلقي السرد، في الكتاب الجماعي: القضايا المعاصرة للقراءة

(٢) - ج. روسيه، الشكل والدلالة، منشورات كورتي، ١٩٨٢، ص ٢٥.

كما نقصد بقراءة الدال SIGNIFIANT أيضًا قراءة الشكل ، الأمر الذي يؤدي إلى طرح السؤال التالي : إلى أي مدى يمكن للترجمة أن تؤثر في شكل النص المراد قراءته؟ .

لا شك أن أي نص مترجم يفقد ، خلال عملية الترجمة ، مكوناته التركيبية SYNTAXIQUES ، لأن النظام النحوي للغة ما لا يتشابه بالضرورة مع النظام النحوي للغة أخرى .

ومع هذا ، فإننا سنستمر في الحديث عن الشكل وهذا المظهر الخارجي للنص ، الذي يكتنف المعنى . وسنحاول في هذا الكتاب التركيز على النص المترجم - إلى اللغة الفرنسية - لمحمد سبجاحش . لأنّ المعنى ينتقل إلى هذا الشكل الجديد ويتشكل لغويًا بشكل مختلف . وربما أن النص المترجم قد حافظ على المعنى أو الرسالة الموجودة في النص الأصلي ، فإن التحليل لا يفقد من قيمته الشيء الكثير ، لأن ما يقال في لغة ما يمكن قوله في لغة أخرى .

على أية حال ، فإنّ موضوع الترجمة ، لا يشكل قضية ذات أهمية كبرى في مجال التحليل البنيوي ، إلّا إذا أدت هذه الترجمة إلى تغييرات بنيوية في النص الأصلي ، أي تغيير مجموع وظائف النص . وعلى هذا فإنّ النص لا يفقد أبدًا من خصائصه الأساسية حيث تمكن معالجته كما لو كان شكلًا جديدًا يتضمن المعنى الأصلي . وفي التحليل البنيوي ، عادة لا نلجأ إلى تحليل الخاصية السردية فحسب ، إنما أيضًا إلى إيجاد هذه الخاصية ، أي الشكل الذي يضمنُ وجودها .

والشكل ليس فقط ما نراه أو نلمسه ، إنما هو أيضًا ما يمكن تمييزه بواسطة العقل ، لأن " الأشكال التي تحيا في المكان وفي المادة ، فإنها تعيش كذلك في العقل " كما يقول فوسيّون (1) .

---

(1) - هـ . فوسيّون : حياة الأشكال ، منشورات PUF ، الطبعة السابعة ، ١٩٨١ ، ص ٦٨ .

يمكن للعمل الأدبي، شأنه في ذلك شأن العمل الفني، إعطاء القارئ نوعاً من الانطباع بجمود هذا العمل، لكنه انطباع ظاهري، وخادع في حقيقة الأمر، حين قراءتنا لقصة ما، فإنها لا تبقى مجرد كتابة فوق الورق، جامدة، ثابتة وخالية من الحياة، لأن عملية القراءة تبعث فيها الحياة وتحركها، وتعيد إليها حركتها ونشاطها.

مع أن مغامرة جلجامش تكاد تكون مستحيلة، من حيث الواقع، وبالشكل الذي وردت فيه، ومع أن كاتبها، وبطلها أو أبطالها غير موجودين، مع معرفتنا كل هذا، فإننا نقرأ، ونعيش القراءة هذه، يتلاشى الجمود، ويتحول السكون إلى حركة والموت إلى حياة.

إن شكل قصة جلجامش ليس فقط مجموع الملفوظات المتتالية، إنما هو أيضاً ذلك المعنى الدلالي الذي لا يمكن الحصول عليه إلا من خلال تتالي الملفوظات هذه.

فلو قمنا بتركيب ملفوظات، أو كلمات مثل:

جلجامش + إله + إنسان + ظالم + ملك + الخ..

مع بعضها بعضاً، فإن ذلك لا يكفي لفهم البعد الحقيقي، وعمق هذه التضمينات الكلامية، إذ لا بد من أن نضيف إليها مفاهيم هذه الكلمات: Connotations

إله = خلود، لا يحده زمان أو مكان، القوة المطلقة...الخ.

إنسان = فناء، ضعف، حاكم أو محكوم....

استبداد = انعكاس حالة نفسية ما، نظام مخطط له....

ملك = نفي الصفات الإلهية إنما على صعيد إنساني.

باختصار، إنّ عملية الترجمة - على الرغم من سلبياتها - تحافظ على الشكل الدلالي للنص، لأننا نترجم علامات لغتنا إلى علامات تقابلها في لغة أخرى، كما يقول رومان جاكوبسون.(١)

في بداية قصة جلجامش يستشيط القارئ غيظاً إزاء سلوك الملك الاستبدادي، غيظاً سرعان ما ينطفئ ويهجع حينما نتعرف إلى جلجامش بشكل أفضل، وبشكل خاص بعد صداقته مع إنكيدو. بعد هذا نرافقه في مغامراته المهيبة وفي بحثه عن سر الحياة. ويبلغ حزننا أوجه حينما يفقد (نبات الخلود) الذي حصل عليه من جده (أوتا-نابشتيم) بعد عناء طويل. كما تنتابنا مشاعر أخرى تتراوح بين مشاعر الشفقة وبين مشاعر الغضب أو العكس. هذه الحالات النفسية المختلفة تنشأ عن الشق الأول للقراءة وهو ما اقترحنا على تسميته بقراءة الدال، حيث لا تخضع مشاعرنا فيه إلى أي نوع من أنواع الرقابة أو العقلانية، وهما وظيفتان تنشآن عن الشق الثاني للقراءة: قراءة المدلول SIGNIFIÉ.

لا بدّ من الإشارة إلى أن قراءة النص ليست مجرد تلك العلاقة الثنائية القائمة بين النص وقارئه فقط. حينما نقرأ فإنّ آفاقاً عريضة ومتعددة، وأبعاداً جديدة تنفتح أمامنا. ترتبط بموقف واستعداد القارئ المسبقين، إنها تخضع لتوجهاته الاجتماعية والإيديولوجية، والثقافية. وهو، شاء أم أبى، فإنّ له أكثر من خيار. فضلاً عن تأهيله المعرفي، هناك قضايا أخرى تبرز أمامه، مثل القضايا اللغوية، وقضايا النظرية الأدبية عامة ومستوى النقد، والتي لا يستطيع إلّا أن يتعرضها. الأمر الذي

---

(١) - رومان جاكوبسون: - محاولات في علم اللغة العام، ج ١، منشورات مينوي، ١٩٦٣، ص ٧٩.

يجعل من القراءة فعلاً مسؤولاً والتزاماً، وليس مجرد استهلاك سلبي.

فعل القراءة يُلزمنا، لأنه يجعل منا مُنتجين للمعنى، كما يقول بارت BARTHES، معنى، قد يتواجد خارج النص، لكنه يبقى على علاقة وطيدة به. وهذا النص، فعل القراءة، تفرضه عدة عوامل اجتماعية وثقافية كما ذكرنا. إنه يشكل أحد الانعكاس الواعي أو اللاواعي لالتزامنا السياسي، سواء كان هذا الالتزام صريحاً أم ضمنياً. وهو التزام يؤثر تأثيراً أكيداً في توجيه عملية القراءة. بالتالي، نحن نبحث في النص عما نرغب أن نراه فيه وليس ما يقوله النص بالفعل. لكن متى كان النص يلتزم بما فيه!. إننا نقرأ من منظور التزامنا وعلى ضوئه.

النص بلا قارئ هو كنز مدفون في خرائب لم تطلها يد وعقل الإنسان بعد. يحدث أحياناً، في لحظة ما من لحظات القراءة، أن تتدخل الذاكرة (بمعناها المعروف)، وتنبخ بثقلها على كاهل القارئ، أو على تفكيره، وتحجبه بنسق التزامه، تاركة إياه وحيداً أمام النص، مفتقراً إلى السلاح النقدي أو المنهجي. وهنا فإن القارئ، قد يسلم أمره لما يتحكم عليه، وهنا أيضاً تكون القراءة بعيدة عن المعايير الرسمية، تلعب الذاتية فيها دوراً هاماً.

قد تشكل قسوة الذاكرة، إذاً، خطراً على القارئ الفاعل، لأن التداعيات الناجمة عن تدخلها، قد تمتد إلى الانزلاق بالرؤية، وتصيير الأساسي ثانوياً، والثانوي أساسياً. لذا، يتوجب على القارئ ألا يعتبر النص مجرد فرصة [illegible]

فيه سوى ذاته، لأنه، في هذه الحالة، قد يبدو المعنى الناتج، شبه معنى، أو معنى غير حقيقي، لأن المعنى الحقيقي لا يتواجد إلا في النص، ولا يمكنه إلا أن يكون ناتجاً عنه، لا عن أي تصور مسبق. والمزاوجة بين الرؤية الشمولية وبين المعاني التي يثيرها النص، أو التي سيتعرفها القارئ منه، هي عملية معقدة تشترط الحذر والتأني.

أخيراً لابد من الإشارة إلى أن قراءة نص قديم مثل ملحمة جلجامش لا يمكنها أن تتم، أو أن تؤدي النتائج المرجوة، إلا من خلال منظور أو معايير العصر الذي يعيش فيه الناقد ولو احتاج هذا الأخير في بعض الأحيان الرجوع إلى ذهنية العصر. إن الناقد المعاصر (يستأنس بالخبر) أو الأخبار (ملحمة جلجامش في حالتنا هذه) ويستوعبه، لكي يقوم بالتالي بتحليله.

صحيح أن الملحمة قديمة، وصحيح أيضاً أن العالم قديم، "لكن علينا أن نتعلم كيف نراه" على حد قول ميرلوبونتي (١).

تسير القراءة وفق منحنيين: الأول ينطلق من القارئ نحو النص، والثاني من النص إلى القارئ، وفي نقطة تلاقيهما أو تمفصلهما، يبرز التقويم، تقويم النص. إنما يبقى شيء ثابت، هو أن القراءة لا يمكن لها أن توجد إلا بتواجد النص والقارئ معاً. تلك بديهية لابد من التأكيد عليها..

■ يقول تاديبه TADIE أن القصة توجد في كل الأجناس الأدبية، كما توجد في كل أشكال التعبير (٢). وهي توجد أيضاً في الأسطورة وفي الملاحم وفي المأساة، وفي الملهاة.. الخ. ويؤكد بارت على أن القصة تزامنت مع ظهور، وأن أي شعب لم يخل من القصة (٣).

(١) ميرلو بونتي: - المرئي واللامرئي، منشورات غاليمار، ١٩٦٦، ص١٨.

(٢) ج.- إيف تاديبه: - السرد الشعري، PUF، ١٩٧٨، ص ٧.

(٣) ر. بارت: مقدمة إلى التحليل البنيوي للقصة، ..

جلجامش هي قصة تصف مغامرات وأعمال كائن خرافي ، أو نصف خرافي ، ظلت ذكراه محفورة في الذاكرة والوعي الشعبيين حتى اليوم الذي قام فيه كاتب عبقري بكتابة هذه المغامرات وتثبيتها في سجل دائم . فملحمة جلجامش هي إذاً قصة ، وبشكل أكثر دقة ، هي قصيدة سردية . Poème narratif

في القصة الملحمية يبقى العنصر الخرافي حاضراً ، حتى وإن وُجِدَ البطل الذي تتحدث عنه بشكل جزئي على أرض الواقع .

إن انتقال قصة جلجامش من مرحلة الأسطورة إلى مرحلة الملحمة عن طريق الوعي الشعبي ، قد نجم عن رغبة الشعب في التعبير عن تمثله وطريقة إدراكه للواقع الذي يتجاوز حدود معرفته ، والذي يحاول إيجاد تفسير معقول له ..

بالنسبة لجلجامش ، بطل قصتنا ، يجمع الاختصاصيون على حقيقة ملك عاش في بلاد ما بين النهرين قبل ثلاثة آلاف عام قبل المسيح*، وبفضل أعماله الخارقة ومكتسباته الكبيرة ، انتقل هذا الملك إلى الأسطورة ومنها إلى الملحمة .

على أية حال ، لن نحاول هنا الدخول في مناقشة النوع الملحمي أو خصائصه ، إنما نذكر فقط ببعض العناصر المنتقاة منهجياً في التحليل بهدف الوصول لشكل الملحمة الذي أتينا على ذكره فيما سبق . وملحمة جلجامش التي تهمنا هنا ، كوثيقة تاريخية ، ما يهمنا فيها هو كونها قصة شعبية ، أو قصيدة سردية أساسها الأسطورة ، حيث يقوم العامل الأسطوري بتوجيه العامل الشعري ، وهو الأمر الذي حدا (بتاديي) إلى القول بوجود ترابط بين الأسطورة والقصة(1) ويذهب إلى أنه يوجد بينهما علاقة متبادلة أو تشاركية ، لأن كل أسطورة

---

* انظر النبذة التاريخية في بداية هذا الكتاب.
(1) تاديي ، مرجع مذكور .

تحتوي على قصة، هنا تحتوي القصة على الأسطورة.

وقبل أن تكون ملحمة جلجامش كذلك، فهي، كما أشرنا، قصيدة سردية وتشكل الوحدات التقليدية، المعروفة مصدر الإيقاع فيها، كالقافية، على سبيل المثال. إنما ينشأ الإيقاع هنا من شيء آخر.* ومن ذلك أن الخاصية الشعرية ليست حكراً على الشعر، فنشر هذه في ذلك أيضاً، ومن هنا نشوء المقبل لشعرية في الأدب.** إن القصة هي ظاهرة انتقالية بين الملحمية والقصيدة (١). ومن الطبيعي أن يتم الانتقال هذا دفعة واحدة لكي تصبح القصيدة إيقاعية موسيقية؟

إن ما يكفل تنامي الشعرية لملحمة جلجامش، كقصيدة، هو التكرار، والتوازي من جهة، وطبيعة المفردات التي تربط هذا العنصر اللغوي من ذلك، وكذلك المحسنات البديعية والبلاغية. ومن لا بد من الاعتراف بأن النص الملحمي يرمنا من حتمية إظهار هذه الظواهر وهي ذاته فإننا سنحاول (مناقشة هذا الموضوع) أو سنعطيها الجهد في فصل لاحق.

* * * *

---

(١) - ناربيه، نفس المرجع السابق ونفس الصفحة.

* من الجدير بالذكر أن الأدباء القدماء في بلاد ما بين النهرين كانوا يجهلون القافية في الشعر، وبالنتيجة فقد لجأوا إلى وسائل أدبية أخرى لإعطاء نتاجهم الشعري إيقاعه وموسيقاه.

** نقصد الشعرية LA POETIQUE.

الفصل الثـــاني

العلامات والرموز
(أساس الفضاء الأسطوري*)

تشكل الأساطير، ببدائيتها في «عصر الرمز»، أرضية صالحة لتفتح وبروز الرموز. لكن الفكر الأسطوري لم يكن له الدور الأخطر فوق هذه الأرضية أو تلك. والرمز لا يشكل وسيلة إنما غاية في المرحلة الأولى لتشكله.

في هذه المرحلة من تطوره، لم يكن الفكر الإنساني قادراً على تمييز الرمز مما يمثله؛ فالشمس، مثلاً، لا ترمز إلى الإله؛ إنها الإله بحد ذاته. ونحن نعرف بأن الإنسان القديم ظل زمناً طويلاً يقوم على عبادتها. لذلك كان معتقداً بأنها الإله، وربما بسبب من أنها كانت تشكل، بالنسبة له، ماهية مستقلة، لا ترتبط بأية ظاهرة أخرى، ولأنها كانت أقوى الظواهر الطبيعية. وذلك لم يكن هناك رامز ومرموز إليه. ولم يظهر التمييز بينهما إلا بعد أن دخل الإنسان في السيرورة المعرفية، وبعد أن صار يشكل جزءاً منها، وبعد أن [redacted] وصل إلى مرحلة متقدمة استطاع فيها رؤية الرمز كشيء بالنسبة للذات فقط.

لقد كان الرمز دائماً جزءاً من الإنسان، الذي ظل طيلة تاريخ

* ESPACE MYTHIQUE

مسيرته الفكرية يؤمن إيماناً لا يتزعزع بهذا المظهر أو ذاك من مظاهر الطبيعة التي لم يكن قد وصل إلى تفسيرها بعد.

لقد كان كل مظهر طبيعي يعني بالنسبة له، ماهية مستقلة، قائمة بحد ذاتها. ولم يتوصل إلى إدراك حدودها إلا متأخراً، عند زمن ما، حيث بات الأشياء هي أكثر تعقيداً وغرابة مما هي عليه في الواقع.

على العموم، تبقى مشكلة الرمز مشكلة معقدة، لأنه ما من ذهنية نظرية أثارت الفكر الإنساني، وما زالت هذا التفكير مثلما أثارتها مشكلة تفسير الرمز. علماً بأن عدداً محدوداً من الرموز، اصطلحت بعض المجموعات الإنسانية على تفسير مدلولاته. وفي كل مرة يطرح فيها موضوع الأسطورة، سرعان ما يتجه التفكير بنا إلى الماضي، ولأن الأسطورة لا ترتبط بالماضي. وهو تفكير غير دقيق، ذلك لأن الأسطورة تواكب مسيرة الإنسان، في ماضيه، وفي حاضره، وفي مستقبله.

وهذا المفهوم النفسي للأسطورة وعلاقتها بالماضي، يرتبط بالشك، بمفهومنا <u>المعقول</u>، <u>واللامعقول</u>، بموضوع ما لا يمكن أن ينسجم مع الترتيب القائم للأشياء، وهي نظرة (أرسطية) تقوم على مفهوم "ما هو مؤكد سلفاً"، "وما هو مثبت وقائم من وجهة نظر الاتفاق العام.

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام مشكلة تصنيفية، حول إيجاد أقرب التعاريف الممكنة للرمز. وهو أمر يكاد يكون مستحيلاً لأنه ما من فرع من فروع المعرفة إلا ويحاول احتكار الرمز، ويدعي أنه هو الأقدر على تفسيره، مثل علم النفس، وتاريخ الحضارة والديانات، وعلم الإناسة

الثقافية، والنقد الفني، وعلم النفس، والطب، والميكانيك، والسياسة الخ..

في خضم هذا السباق نحو تفسير الرمز، كيف يتسنى لعلم السرد القصصي NARRATOLOGIE أن يجد مكانه؟

الحقيقة أننا نفتقر إلى جواب قاطع ونهائي على هذا السؤال، لأن القصة أو السرد القصصي يستطيع أن يتضمن معنى رمزياً، حيث يتطلب كل نص مشيئاً لا حدود له للمعنى والرمز إذا لم ينظر إليه كرسالة ذات بعد واحد، خيالية أو مادية.

لكن، باعتبار أنّ النص يشكل كلاً يتشرب بما يحيط به ومما أنتجه، فإنّ عليه (النص) أن يستفيد من تجارب نماذج المعرفة الآنفة الذكر كي يتم تحليله في أغنى حالاته.

ما هو الرمز؟

وأيهما أصح، الحديث عن رمز أم عن ظروف رمزية*؟ وإذا كانت هذه الأخيرة موجودة ويمكن الحديث عنها، فهل يمكننا الإحاطة بها بشكل دقيق؟.

قد يقول قائل أنّ قضية الرمز لا تطرح بهذه البساطة، أو بهذه السذاجة. لكن هل هناك ما هو أبسط من الرمز؟

صحيح أنها بساطة ظاهرية، ومن هنا بدأ تنوع التفسيرات وتعددها.

يعرّف بيرس PEIRCE الرمز على أنه ما يمثل الإنسان حيث يشكل طابعه التمثيلي قاعدة تستمد من يقوم بتفسيره، ويقول:

«إن كل الكلمات، والجمل، والكتب والعلامات الاصطلاحية الأخرى

* أو مصادر رمزية؟

تشكل رموزاً» (١).

الرمز، تبعاً لما يتوصل بيرس، هو إذاً علامات متنوعة ترتبط ارتباطاً عشوائياً بالشيء الذي تمثله.

أما ف. دو سوسير، فيذهب إلى رأي آخر، حيث يعتبر أنه، في حالة الرمز، توجد علاقة طبيعية بين الدال والمدلول، إذ لا يمكن أن نحرك الميزان، رمز العدالة، بعربة، على سبيل المثال، من حدود المكانة التي يحتلها، يأخذ الرمز قيمة يعترف بها أعضاء المجموعة الإنسانية وتفرض نفسها عليهم بقوة القانون. والفرق بين العلامة SIGNE والرمز هو فرق حتمي، وبالتالي لابدّ من دراسة الرمز بشكل مستقل، ودون أن نخلطه بأي شكل من الأشكال مع العلامة، لأنّ من شأن هذا الخلط أن يخفي الطبيعة الحقيقية لكلّ منهما (٢).

العلامة لا تتحقق إلّا بالإسناد إلى الواقع الخارجي، ولا يستطيع العقل تقويمها وإدراكها إلّا ضمن نظام تام، حيث تقيم فيه العلامة SIGNE علاقات منطقية مع علامات أخرى (الضوء الأحمر أو الأخضر في نظام شارات الطرق مثلاً).

ولابدّ وأن يقودنا هذا التقابل بين العلامة Signe والرمز، بالضرورة، إلى التعرض للمقابلة بين نتيجتيهما، أي الدلالة SIGNIFICATION والترميز SYMBOLISATION.

الدلالة مصدرها مفهوماتي CONCEPTUELLE أما الترميز فينشأ من نظام ميكانيكي، لأنه بين الراسم SYMBOLISANT

---

(١) . ش. س. بيرس: كتابات حول العلامة، منشورات سوي، ١٩٧٨، ص ١٦١.

(٢) . ت. تودوروف: مقدمة إلى دراسة الرمز، في مجلة POETIQUE، عدد ١١، ١٩٧٢.

والمرموز إليه SYMBOLISÉ لا تكون العلاقة اعتباطية إنما سببية.
ومع هذا فإن الترميز لا يشكل غاية بحد ذاته، لأننا لا نقف، مثلاً،
عند القول بأن فلاناً هو كالأسد شجاعة، إذ علينا الاستمرار
نوعية بالصياغة (صحيحة كانت أم فكرية). على هذا، نلمس من الخطأ
اعتبار الترميز مرحلة ما قبل دالة PRÉ-SIGNIFIANT، مرحلة
تشبه مرحلة الترقب.

إذ لا يمكن للترميز أن يتعارض مع الدلالات في لحظة ما من
لحظات عملية التفكير التي نمر بها.

والرمز ذو طبيعة نفسية يتميز بالمرونة وحرية الحركة، وهما
ميزتان يتميز بهما الفرد أيضاً، لكنهما لا تنطبقان على المجتمع، لأن
هذا الأخير يقتضي الالتزام بالإجماع، وإلا يكون الفرد عند
ذلك شاذاً. ولهذا بحث آخر.

الأمر الذي يعني بأن القدرة على الإبداع هي من شأن الرمز، وهو
رأي يخالف رأي (البيغل) الذي يرى أن هذه الإمكانية - إمكانية
الإبداع - هي من شأن العلامة SIGNE، حيث يقول: «إن العقل
في بحثه عن العلامة، فهو يؤكد على إرادته وتمكنه من استخدام
الحدس، بشكل يكون معه أكثر حرية فيما لو لجأ إلى الرمز.» (1)

الرمز لا يشكل أداة معرفة. كما أنه لا ينوب عن واقع آخر،
أو عن شيء آخر، أو عن أشخاص آخرين، أو عن أفعال أخرى أو عن أشياء
مجموعة إنسانية. الرمز هو المعرفة ذاتها، وبالتالي لم لا يكون
الواقع نفسه!. أرض (دلمون) مثلاً، لم تكن في ذهن إنسان وادي
ما بين النهرين القديم، مجرد محاكاة للواقع، إنها الواقع نفسه، إنها
لوطناً ينشده ويتطلع.

---

(1): عن كتاب بوتيجان PETITJEAN في كتابه «فلسفة اللغة»، منشورات
دولاغراف، ١٩٧٦، ص ٣٣.

هنا إنّ الرموز تعيش فينا، وتشكل جزءاً منّا، ليس فقط بشكل مجرد، إنما بشكل مادي أيضاً. فكل عضو من أعضاء جسدنا يشكل مستودعاً للرموز: اليدان، الرأس، القدمان... الخ كلها أعضاء قابلة للتصنيف في فئة الرموز الحركية، أو المنتجة لها، تلك التي يتلقاها جهاز النظر، وتدرس باعتبارها تعبيراً عن اتصال وصفي أو رمزي.

هناك نوعان من الحركات الوصفيّة - بحسب تصنيف (غيرو P. GUIRAUD - الحركات الواصفة، المُحَيِّنة، والحركات المؤكدة الدالة على النفي والسؤال أو الأمر. وهناك أيضاً حركات تعبّر عن اتصال تعبيري (الذراعان الممدودتان مع انفتاح الكفين يعبران عن الصدق والاخلاص (١).

في عملية الاتصال الرمزي تعتبر الحركات ثقافية وليس طبيعية، ثقافية لكونها ترتبط بنوعية الثقافة السائدة في مجتمع ما من المجتمعات مثل: لسان الصم، الكتابة بالاشارة.. وغيرها.

غير أنّ في هذا الاعتبار خطورة من شأنها جرّنا الى مجاري أخرى ليس مجال بحثها هنا.

الرمز، إذاً، لا ينفصل عنا، عن فينا وحولنا. لدرجة أننا لا نستطيع فهم أي شيء، ولا القيام بأي انفعال إلا بمساعدته.(٢)

---

(١)- ب. غيرو : - لغة الجسد، منشورات، ماذا أعرف؟ ١٩٨٠، ص ٧٧.

(٢) - ل. بنوا : - العلامات والرموز والأساطير، منشورات، ماذا أعرف؟ ص ٥.

لقد رافق الرمز مسيرة الإنسان عبر تاريخه وتطوره، وحافظ طيلة هذه الفترة على جوهره الدال. ففي اللغة اليونانية القديمة تدل كلمة SUMBALEIN على القراءة دفعة واحدة أو القراءة المتعددة بنفس الوقت. هذه القراءة - أي الرمز - تدله على شبكة من العلاقات المتنوعة، متمتعة بذلك بخاصيتين أساسيتين هما خاصية التأويل وخاصية الوساطة.

في السرد الأسطوري يقوم (الشخص النفسي)* بإنجاز عمليتين رئيسيتين يقوم (الشخص النفسي) لهذا خلال الأولى بتمثل الواقع الماضي، ومن ثم بتحويله وتغييره خلال العملية الثانية إلى عالم رمزي. بين هاتين العمليتين تتولد مجموعة من العمليات الصغيرة هي أكبر من أن يقوم المؤلف وحده بالتكفل بها، لذا فهو بحاجة إلى مشاركة المجتمع أو إرث الثقافة الاجتماعي.

ما كان لوالدة حبجاحبش ونيمسون أن تدخل في أحداث القصة لولا أن المؤلف جعل مكانة المرأة - الأم في بنية مجتمع بلاد ما بين النهرين، باعتبارها تجسد الحكمة والمعرفة، وهما صفتان هامتان في أحداث الملحمة.

وتكون العمليات الصغيرة (الثانوية) التي أشرنا إليها أساساً لرموز هذا العنصر الذي سيأخذ مكانة أساسية كونه جزءاً منها واستجابةً للفكر الأسطوري بشكل عام.

---

* أي المؤلف، والمصطلح لرولان بارت.

إنّ المؤلف يرى، بيرس، وهو أسوأ الأوقات ينحني أحداث قصته، ثم يقوم بترتيب رؤيته تبعاً لنظام يراه محققاً لشروط تحقق القصة. إنّ هذا هو ما يكوّن عملية الترميز codage.

الرمز هو شكل فارغ نقوم بملئه تبعاً لثقافتنا وتبعاً لما نختاره من الواقع المحيط بنا. وهو -الرمز- لا يفرّغ محتواه أو دلالته إلا ضمن مدونات codes اجتماعية وثقافية، مدونات تكون بالغة الخصوصية، لدرجة أنها تتمتع بقوة القانون في كثير من الحالات. والرمز لا ينغلق إلى درجة الشمولية إلا بعد حصوله على إجماع الوسط الذي أنتجه.

جلجامش ليس مجرد قصة مغامرات فحسب، إنه أيضاً، وهذا هو الأهم، الرمز الدائم لذلك الكائن البشري الباحث أبداً عن سر الحياة. والشخصية التي يمثلها جلجامش يمكن أن تقوم بتمثيلها أية شخصية أخرى، تحت أي اسم كان (كما حصل ذلك في العديد من القصص والثقافات الأخرى)*. لكنّ الأساسي يبقى هنا هو دون أن يعتريه أي تغيير، جلجامش هو إذاً دور.

الرمز هو درجة متطورة عن الحركات البدائية، التي كانت تعبّر عن انفعالات ما، كالخوف، والغضب، والدهشة... الخ. ويمكن اعتبار حركة الإشارة، كثيرة ما ترددت، مختلفة متميزة عن الرمز، باعتبارها تتكون من دال ومدلول، بينما يتضمن الرمز دالاً واحداً وعدة مدلولات.

في الحضارات القديمة، كانت الشجرة، مثلاً، ترمز إلى القوة، فأدى ذلك إلى تقديسها، ثم صارت ترمز إلى المنتزم الكوني ... أما المسيحية (...)، فإنها ترمز إلى ...؟

---

* من بين أعمال أخرى كثيرة، انظر مجلة المعرفة السورية، عدد ١٩٦، تموز ١٩٧٨، التي تحتوي على ملف خاص عن الأسطورة والفكر الأسطوري. وانظر كذلك قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب. وقد أشرنا إلى هذا الموضوع في فصل (النص المؤسس) من هذا الكتاب.

إلى العضو التناسلي عند الذكر.

لقد قام مؤلف أو مؤلفو قصة جلجامش بتجريد بطلها من صفته كملك لمدينة أوروك، ليبقى منه رسماً لا زمنياً ولا مكانياً في نفس الوقت، أي أنه جرّد منه أسس (ساسية) لكل زمان ومكان. وفي هذا اعتداء صارخ على الحدود (المسموح) أو تجاوز لها، وهو عملية مقصودة... إذ لولاها، لبقي جلجامش قصة محفوظة في ذاكرة منسية في مكان ما من أرض ما بين النهرين!.

وبما أن جلجامش هو أسطورة، فقد أصبح رمزاً لنوعين من الفكر: الفكر الأسطوري من جهة، والفكر العلمي من جهة أخرى. تارة يستند إلى هذا وطوراً إلى ذاك، وهو أمر يؤكد الطابع الازدواجي للرمز، ليس على مستوى دلالته وإنما من خلال العلاقة المزدوجة والمتناقضة التي يقيمها بين الأشياء. وهنا يكمن سر الإبداع الذي من شأنه أن يكون أساس خصوصية النص الأدبي، وسبب بقائه أكبر زمن ممكن في وعي القارئ.

لقد مرّ جلجامش، ككل الأساطير، عبر الواقع إلى التاريخ، التاريخ الذي اختاره لتجربته بدوره إلى نظام أوجدته، فقدمه، لأن جلجامش يعبّر عن مفهوم قابل للترجمة في خطاب (حديث) متكامل من حيث توازن العلاقات، الوحدات المعجمية والعمليات النحوية المختلفة فيه.

وتحوّل جلجامش إلى شكل من أشكال الحديث الأسطوري يدخل في مجال البحث العلمي SÉMIOTIQUE الذي نحن بصدده.

• • •

تنظيم الفضاء الأسطوري :

في الفضاء الأسطوري تلعب الأمكنة دوراً ثانوياً، لأن الأسطورة لا تستند إلى المكان إلا بمقدار العلاقة التي يقيمها هذا الأخير مع الشخوص أو مع الوقائع .

الفضاء عموماً ، شيئاً من الغموض الذي هو ليس غريباً عن الواقع الذي يشكل مستودعاً يفيض بالرموز . وهذا الأمر لا ينطبق أيضاً على المكان المحدد هندسياً .

في قصة جلجامش، لا نحاول تحليل مدينة أوروك من ناحية هندستها المعمارية، لأن ذلك يتطلب أدلة ومعطيات دقيقة حول المدينة المذكورة ، وهو أمر نفتقر إليه ، فضلاً عن أن استنباط أو استنتاج قواعد خاصة ليس في نيتنا إدخالها في بحثنا هذا .

إنّ الفضاء الأسطوري، بالنسبة لنا، هو مضمون بلا شكل ، ومدلول يبحث عن دالّه . والوصول إلى ذلك الشكل لابدّ لنا من الانطلاق من المعنى ، على الرغم من قناعتنا بعدم دقة النتائج التي قد نصل إليها ، لأنّ المفهوم الأسطوري هنا لا محدود من الدلالات كما يقول ر. بارت (أساطير، سوي، ١٩٥٧، ص ٢٠٥) ، الأمر الذي يقود إلى صعوبات تمنعنا من التوصل إلى شكل واحد للمعنى الذي تنطوي عليه الأسطورة .

بما أنّ الزمن يحدد تركيبته المنسجمة في الأسطورة فإننا سنستند إليه ، منطلقين منه، لكي يتسنى لنا الحديث عن الفضاء الأسطوري، ومع ذلك لابدّ من الإشارة إلى أنّ القصة لا تعتمد في تنظيمها على الزمن وحده ، لأنّ للمعطيات دوراً فيها أيضاً في هذا الموضوع .

يحاول القاص، انطلاقاً من أرضية منبسطة:

(مدينة — سهل)

تنظيم أبعاد المكان (جلجامش في محاربة استبداده للشعب في شكواه... الخ).

وتشكل التجربتان المعاشتان في المدينة وفي السهل، أساس أو نقطة الانطلاق المماسرة الفضائية في القصة.

بين المدينة والسهل لا يتم الاتصال بشكل مباشر، وإنما عن طريق طرف ثالث يملك القدرة على الفعل، هو، كما سنرى فيما بعد، الطرف الإلهي، والذي لا يلتقي بالمكان لتواجده في نفس مستوى الطرف الأرضي. حتى وإن لم يتمكن هذا الطرف من ضمان هذا الرابط إلا عن طريق وسائل أخرى مثل البغي، الفوحين، الخ.

من هنا نستطيع القول بأن المكان الأسطوري في قصة جلجامش ينتظم وفق ثلاثة أنواع من العقدات:

١. عقدة شاقولية (مدينة - آلهة - السماء)
٢. عقدة باطنية (آلهة - سهل)
٣. عقدة أفقية (مدينة - سهل).

تبين العقدة الشاقولية الابتعاد إلى النهاية، نحو اللامحدود، وهي تعني أيضاً انفتاح الأول نحو الثاني، فالأشياء تختلف في شكلها حينما ننظر إليها من الأعلى لأننا نقرأها بشموليتها، ونحس ببنيتها كاملة. وهكذا يمكن فهم الطبيعة العمودية لحس الإلهي بشأن عقدة جلجامش بشعبه.

لقد كان بإمكان هذه الآلهة إيقاع العقاب الذي تهدد بالمستبد دون الحضور (الدرس التقليدي) الذي احتل [معظم] أحداث الملحمة، لكن كما

فنا ، إنَّ الأشياء تتخذ شكلاً مغايراً حينما ننظر إليها من عل.

أما الطريقة الثالثة فتقوم بتخفيف حدة العالم ليتلائم ، أو بالأحرى ، ليتناسب مع الخاص . إذ لا بُدّ من نموذج أو عامل مادي يقوم بمهمة التنفيذ لكي يكون مثالاً يحتذى به .

لتوضيح هذه الأفكار سنلجأ إلى تقسيم المشهد القصصي إلى أفضية ثلاثة ، تشكل مجتمعة الفضاء الأسطوري العام للقصة.

- الفضاء المغلق :

نقصد بالفضاء المغلق ، المدينة . على الرغم من أن مفهوم الفضاء بحد ذاته يقتضي الانفتاح ، ومع ذلك فإننا نقول الفضاء المغلق ، لأننا نعتبر المدينة (مثلها في ذلك مثل الأماكن الرمزية الأخرى) مكاناً مستقلاً عن البناء العام للقصة ، مبنياً على الأفق ولضرورات التحليل .

إنّ القصة لا تقدم لنا ، بشكل مباشر على الأقل ، الكثير من المعلومات حول مدينة أوروك . فكل ما يمكننا قوله عنها هو أنها تمثل فضاءً مغلقاً تحيط به الأسوار العالية التي يفترض ... أنها على اتصال بالسماء لكي تبقى في تماس دائم مع سادتها (الأعلى) ، أي مع الآلهة عن ـــــ طريق ممثلها جلجامش الذي يجسّد عالمين متناقضين :

مغلق ≠ مفتوح

محدود ≠ منبسط

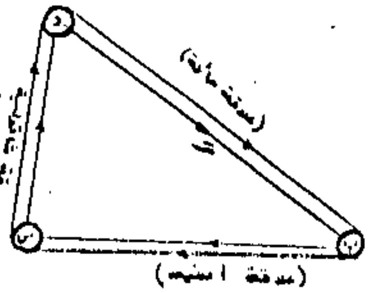
إنّ الأعلى ، أو عالم الآلهة ، هو عالم منفصل عن العالم الأدنى لكنه يرتبط به ارتباطاً وثيقاً باعتباره يشكل سقفاً لهذا الأخير ، حيث يسهر على سكان الأسفل (المدينة) احترامه أو حتى مجرد

الوصول إليه .

بين الأعلى والأسفل ، هناك عالم تحتله فعاليات الآلهة أو نشاطاتها وعلى هذا

فإن الحركة في قصة جلجامش تنتقل وفق الشكل المثلثي

التالي(١) :



شكل (١)

الحركة التي بدأت في الدائرة (س) تتجه نحو الأعلى (ى) :

في المدينة (س) ، يثير فعل جلجامش (ف) رد فعل الشعب (ر) .

ومجموع هذين الفعلين (ف + ر) يثير بدوره رد فعل

ثالث (رَ) مصدره الدائرة (ى) التي تمثل ، كما صرنا نعرف ،

التدخل الإلهي في شؤون المدينة .

نلاحظ أنَّ أثر رد الفعل الثالث (رَ) هو أثر غير مباشر ،

لأنه وقع على نقطة (دائرة) ثالثة (ب) ، أي السهل . ورد الفعل

هذا يمثل عملية خلق انكيدو في السهل .

إذن ، فالمثلث (ر س ب) يمثل اتجاه الحركة (ف + ر) التي

(١) يقع السهل في نفس المستوى الذي تقع فيه المدينة لأنه ، مثلها ، يشكل جزءاً من الأرض .
بالمقابل فإن الآلهة تستطيع التواجد في مستوى مختلف أعلى من المستوى الأول (ى)
لهذا اتخذت الحركة العامة في قصة هذا الشكل المثلثي .

انطلقت من الدائرة (س) واستقبلتها الدائرة ( ) لكي نقوم بدورها ، بتحويلها إلى فعل جديد.

بين هاتين الدائرتين ، أو هذين المجالين يوجد رابط شاقولي مشترك . سندعو كلاً من هذين المجالين ، الأول بالأعلى الذي يمثل مجال الآلهة ، والثاني بالأسفل ويمثل المجال الأرضي . و . على الرغم من التناقض بين هذين المجالين إلا أنهما يرتبطان بعلاقة تجانسية واضحة . الشكل التالي :

الأعلى (السماء ، الآلهة)		الأسفل (المدينة ..)
مقدس	≠	مدنس
لا محدود	≠	محدود
خلود	≠	فناء
خارج	≠	داخل

شكل ( )

هنا يشكل الأعلى نوعاً من الفضاء التشبيهي ويقابله الفضاء الأرضي ، الذي تدور فيه تجارب « الاختبارات الحاسمة » (١) . بعبارة أخرى يشكل المجال الأرضي مختبراً للعمليات التي تخطط الآلهة لتنفيذها (مثل إنكيدو) بعد أن رست الآلهة الخالق من زمن ، والثور السماوي ، لا يستطيع ممارسة فعله إلا فوق الأرض .

(١) غريماس أ. ج . - سيميائية النص ، تمارين عملية ، منشورات سوي ، ١٩٧٦ ، ص١٤٦ . ويرتبط الاختبار الحاسم بالأداء الذكوري ، استخدام وتحقيق الكفاءة) . انظر في هذا غريماس وكورتيس ، (قاموس السيميائية) ، منشورات هاشيت ، ١٩٧٩ ، الصفحتان ٢٧٠-٢٧١) والمرافقة أو التصديق على الاختبار الحاسم لا تتم إلا في الحيز العلوي .

لقد أطلق الإنسان اسم الأعلى على السماء، لأنها هندسياً تمثل منذ الأعلى بالنسبة له، ولأنها تشكل ماوراءً يصعب عليه إدراك خباياه. وهو [illegible] إلى عالمه [illegible] إلا عن طريق التصور أو التخيل. من الممكن أن تكون هذه التسمية قد جاءت نتيجة الحاجة المتزايدة لهذا الإنسان لكي يحدد نفسه تماماً كما تتحدد «الأنت» بالنسبة لـ «الأنا» التي يدركها الإنسان أول مايدرك. وهذه الأنا EGO (التي نصبحها في الوقت الحاضر بالـ «أنا» الأخرى Moi) لم تنفصل عن هذه الأخيرة إلا بعد مرور الزمن، إذ كانت تشكل معها كلاً واحداً، [illegible] تمكن الإنسان من إدراك اللانهائية، فتسنى له بالتالي رسمها كما يقول باشلار.

لكي يثبت الإنسان وجوده ويكمل اعترافه بنفسه، ولكي يحدد هويته، فقد انطلق في مغامرة لانهائية في عوالم التخييل حتى توصل إلى الحد الأدنى من إدراك ذاته. وهذا البحث الصعب قاد الإنسان إلى تجسيد MATERIALISATION اللانهائية واللامفهوم عن طريق الرمز.

إلى يومنا هذا، يلاحظ أن تعابير مثل «لفاقت السماء» أو «ستهبط إلى أسفل السافلين» هي تعابير لها امتدادها وجذورها في التاريخ البشري، ومن هنا [illegible] منذ القديم، حيث كانت تستخدم آنذاك أيضاً مرتبطة بمفهومي الجحيم (الأسفل) أو النعيم (الأعلى).

ترتبط الآلهة بالسماء بطريقة بسيطة، علاقة مباشرة بين الرامز والمرموز له. وعلى الرغم من أن هذه العلاقة ليست دائماً سببية، إلا أنها قد وصلت، بحكم الاتفاق، إلى مرحلة البديهة وبالتالي إلى مرحلة القانون.

ضمن المفاهيم الناتجة عن مفهوم (المدينة) والتي صنفناها في الصفحة السابقة، نلاحظ أن الأسفل لا يختص بالمدينة وحدها، فهو يشمل أيضاً فضائين آخرين لا يقلّان بأهميتهما عن الفضاء الأول وهما السجن ومكان تلاقي النهرين (أرض دلمون) أو الجنّة التي سعى أن يتصورها القاص. وسنعود إلى بحثهما فيما بعد لأنهما يشكلان المحملين الرمزيين الآخرين في قصتنا باعتبار أن المدينة المحمل الأول.

إنّ المدينة، باعتبارها تشكل عالماً محيطاً، قد مثّلت دائماً، بالنسبة لمؤرخي تاريخ الديانات عالماً صغيراً MICROCOSME أو مركزاً CENTRE تتضح فيه القدسية بشكل تام (1).
ويمثل هذا المركز بالنسبة للإنسان فضاءً مقدساً تتمكن الآلهة عبره من الاتصال بالمقرّبين إليها. وهكذا فقد كان يقوم على صيانة معبد عشتار في أوروك مجموعة من السدنة، وتتكفل بإدارته مجموعة من الكاهنات اللواتي استطعن الحصول على بركة السماء. ومع ذلك، فإننا لو قبلنا بفكرة وجود مركز ما فلا بدّ من تسميته بمركز العالم وليس بمركز الأرض فقط. لأن مركز العالم يضم السماء (الأعلى)، والجحيم (الأسفل) هذا بالإضافة إلى الأرض التي سميناها بمركز العالم UNIVERS.
إنّ قبولنا برأي إلياد هو قبول بثانوية الأرض، أو بمعنى أدق بدورها الوسيط، وهذا أمر يتلاءم مع مكانة الإنسان التي

(1) - إلياد م. ELIADE: الصور والرموز، غاليمار، ١٩٥٢، ص ٤٥.

هذه الأرض وانعدام التوازن فيها .
يبين القول بأن المركز الذي يتحدث عنه إلياد ELIADE يضم الأرض والجحيم اللذين جمعناهما تحت عبارة الأسفل .
والمدهش في مسرحية حبجابش أن الشر لا يصدر عن مراكزه الاعتيادية إنما يأتي من السماء التي هي من حيث المبدأ مركز الخير * ، هذه عشتار تقود الثور السماوي إلى الأرض ليقوم بتدميرها وقتل ساكنيها ، وهذا (إنليل) يأمر بإطلاق الطوفان .
على الرغم مما من شأنه تبرير هذين الحدثين، إلا أن الأمر يبقى، إلى حد ما، مستعصياً على القبول .
واختصاراً، إننا نعني بـ (الأسفل) كل الأماكن الأرضية التي يتجلى فيها حضور إلهي ما . ومن هنا اختيارنا لمكانين أرضيين هامين ومركزيين نظراً لعلاقتهما الوطيدة بالسماء مركز القرارات الأساسية والمؤثرة في حياة الإنسان* .
في أوروك ، حينما أراد جبجامش التهرب من هذا القانون ، قانون الآلهة، وذلك بفرض قانونه الخاص ، جاعلاً مدينته مركزاً للقرار ، فإنه بذلك قد وقع تحت استقالة جزئية للوجود من عالم الآلهة ، وصار لابد له من تحمل تبعات قراره هذا .
إن أوروك كمدينة تعطي مفهوم بيّن الداخل DEDANS ، بكل ما ينسب لهذا المفهوم ، فضاء محدود ، شعور محوجز، محاصر، تضييق سدركي على صعيد الفهد الخ ..

---

* يجب أن لا ننسى بأننا نتحدث ضمن مفاهيم ذلك العصر .

إن مفهوم الماضي يشكل مناخاً مناسباً لنمو الخصوصية:
فمن جلجامش، لا معنى له إلا بالنسبة لمدينة أوروك،
أو بالنسبة لسكانها، أو، أخيراً بالنسبة لمجموع بنيوي
واع، سواء لعزلته أم لاستقلاليته.

لقد أنتج البنيان الأوروكي بنية معقدة، لا يمكن لجلجامش
أن يتحدد إلا بالنسبة لها. ومدينة أوروك ليست فقط بنية
اجتماعية - ثقافية، إنما هي أيضاً بنية هندسية (لن نتعرض لها
في هذا البحث).

في قصة جلجامش، يجد القارئ نفسه إزاء نظام يشمل المدينة
والسهل والجنة (أرض الموت)، حيث تشكل كل واحدة منها بنية
تتكون بدورها من عناصر هي الأخرى مكوناتها الصغيرة.

نظام	عالم
بنية	مدينة، سماء، أرض...
وحدة	شعب، معبد، معابد (أمكنة)
عنصر	مشاعر، أعمال، سلوك...

شكل رقم (٣)

ترتبط المحاور الرمزية الثلاثة ببعضها بعضاً وتستند العناصر
إلى النظام الذي يشكل في هذه الحالة العالم UNIVERS .
انظر الشكل التالي:

ولا يمكن فهم المدينة أوروك إلا من خلال الأحداث والأفعال التي تقوم بها من هو السبب في وجودها، إنها مقدار وظيفي له دلالته التي تتلاقى مع بعضها بعضا لتساهم في تكوين المعنى. وفهم المدينة هذا أو عدم ما توحي به هذه المدينة، يؤكدان، في نفس الوقت، الطبيعة المزدوجة للرمز باعتباره «نظام معرفة لا مباشرة، يقوم فيه الدال والمدلول بإلغاء الانقطاع الطرفي لمتاهة الأشياء وإلغاء شفافية الدال الذي لا يكون له فائدة إلى حدها.» (١)

٢ - الفضاء المفتوح :

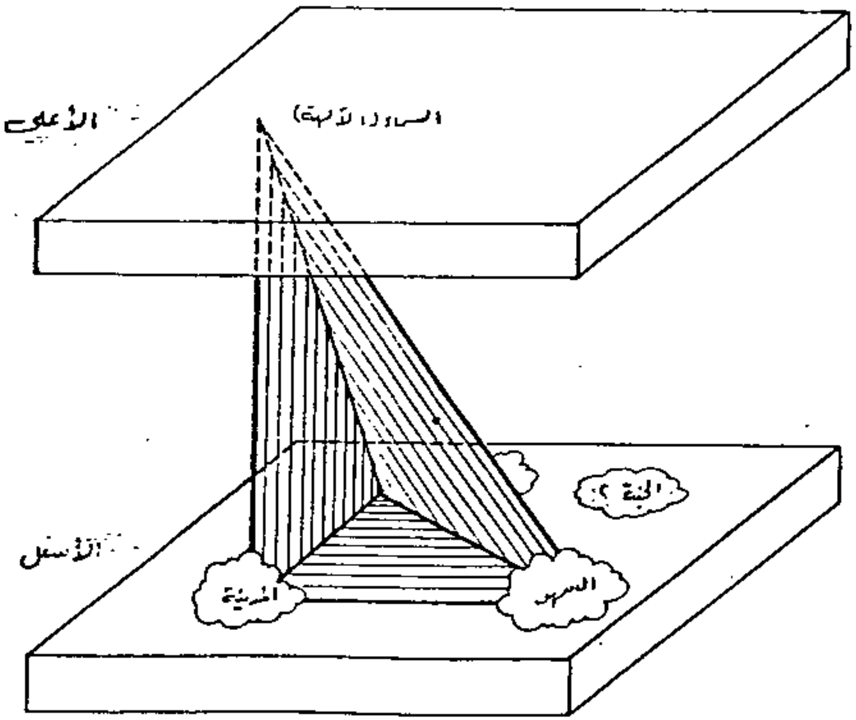
لن يتاح لنا فهم أو إدراك مفهوم الأعلى، أو بشكل أدق (السماء) إلا بالرجوع إلى المفهوم الذي هو أساس تكونه أي مفهوم الأرض والمدينة الذي أتينا على ذكره في الصفحات السابقة.

من ناحية أخرى لا يمكن إدراك هذا المفهوم (الأعلى) إلا عبر الظروف التي تحركه وتمنحه المعنى الذي نحن بصدد البحث عن هندسته.

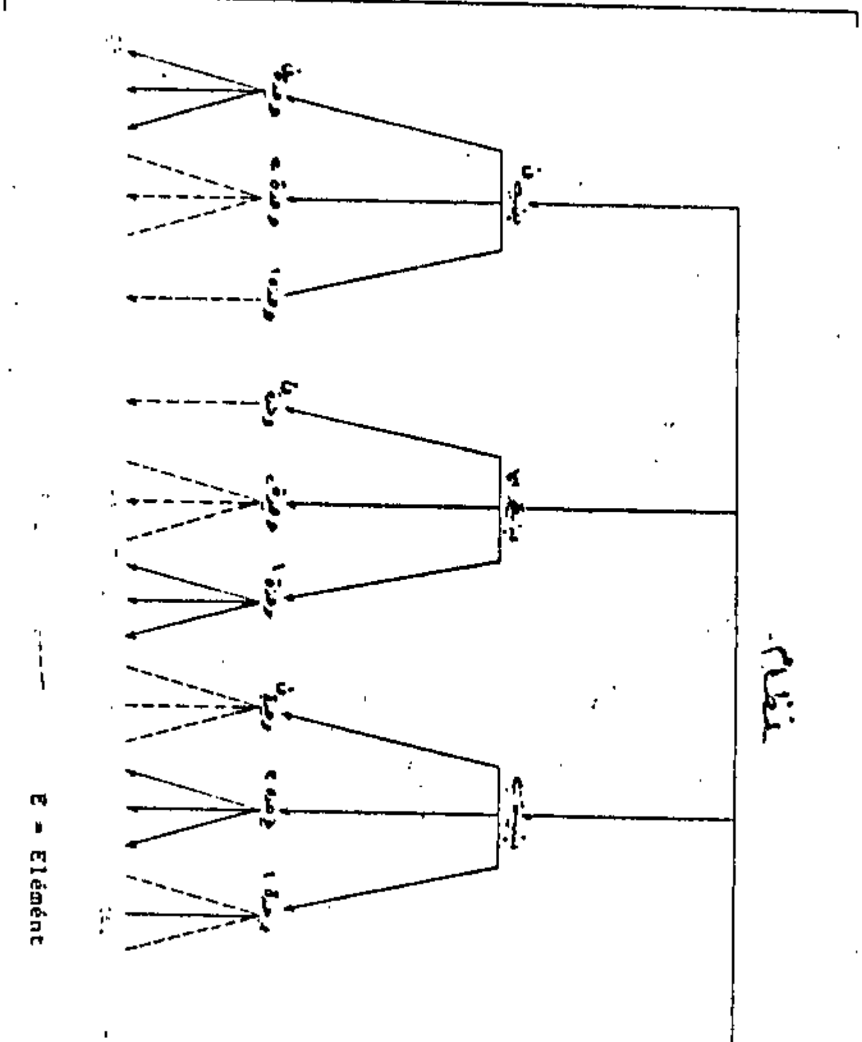
إنّ ملحمة جلجامش، كبقية القصص الأسطورية - الملحمية، تغص بالشخوص الإلهية. وحينما نتحدث عن السماء، فإننا لا نتحدث عنها باعتبارها شكلاً ماديًا، إنما باعتبارها مظهرًا إلهيًا مجردًا. والاعتقاد بالآلهة أو بالمقدسات، سواء كان واعيًا أم غير واعٍ، فهو من اختراع البشر. لقد ناخت المحرمات، عبر التاريخ، بثقلها على المجتمعات الإنسانية، في كل زمان ومكان. ووقفت دائمًا أمام الإنسان، منذ اختلط هذا الأخير بالوعي الجماعي للمجتمع. إنما ليس هذا هو السبب الوحيد الذي قاد

---

(١) - ديوران ج. - الأشكال الأسطورية ووجوه النص الأدبي. منشورات بيغ انترناسيونال، باريس، ١٩٧٩، ص ١٨.


الأعلى
(الآلهة)
الأسفل
المدينة

العـــالم الاسطوري



الإنسان للتوجه إلى مجالات معرفية أخرى، بالإضافة إلى هذا كانت لديه رغبة في معرفة نفسه ومعرفة العالم المحيط به، رغبة تحولت مع مرور الزمن، إلى ضرورة، وحاجة ماسة لإيجاد تفسير معقول لوجوده، وبالتالي لتفسير الشرط الإنساني كله.

« لقد كانت المجتمعات الإنسانية تعاني من محظورات ثقافية أخرى، ليست جنسية فحسب إنما مادية أيضاً، وبشكل خاص شبه روحية، وهدف الأساطير المتكشف بالإله هي بالضبط، إلغاء كل المحظورات الثقافية ... لكي يحل القانون الأخلاقي محلها وذلك لانسجام الوعي الأعلى SURCONSCIENT بالرغبات الجنسية والمادية والروحية » (1).

إن الآلهة تستطيع زيارة الأرض، لكنها لا تستطيع سكناها. إنها تصعد إلى الأعالي بعد نزول قصير على الأرض لأداء إحدى مهامها، زيارة عشتار للأرض مرتين، هدف الأولى إنقاذ الملك المنتصر جلجامش واحتكاكه، وهدف الثانية معاقبته لرفضه إغراءاتها وعروضها.

ترتبط الآلهة إذاً، بالسماء (الأعالي). هذه السماء التي تفقد معناها بغياب الآلهة. وهذه العلاقة المتبادلة ليست هي علاقة المحتوي CONTENANT بالمحتوى CONTENU، إنما هي علاقة تضمينية IMPLICATION، وترميزية SYMBOLISATION، حيث ترمز الأولى للأخرى.
هذا العالم الإلهي، الذي هو صناعة إنسانية، هو بالتحديد الصورة الأخرى التي يكونها الإنسان حول ذاته، وهو الدعامة الأخرى التي يستند

---

(1). بول ديل: الألوهية (دراسة في الرمز ودلالته)، منشورات بايو، ١٩٧١، ص ٤٧.

إليها ليسبغ على وجوده طابع الشرعية.

وكذلك فإنّ العلاقة بين الأرض وبين السماء علاقة ارتباط متبادل، بل وتضمينية أيضاً. والعلاقة بين الأرض والإنسان من جهة، وبين السماء والإله من جهة أخرى، هي علاقة واضحة في قصة جلجامش، كونه مزيجاً من البشر والآلهة. وهو بهذا يشبه العالم، أي محصلة المشاركة بين الإلهي والأرضي. ومع ذلك، فإن ثلثي جلجامش الإلهيين هما اللذان سينهاران أمام ثلثه الإنساني. وبانهيار الجزء الإلهي فإن الجزء الإنساني يتأكد ويترسخ من خلال انتصاره في نهاية الأمر. وهو انتصار يتجلى بتوصل الإنسان إلى وعي شرطه الوجودي.

والتأكيد على أولوية الإنسان يتبعه تأكيد على أولوية أخرى هي أولوية الأرض على السماء.

إنّ العودة إلى المفاهيم التي افترضنا أنها تنتج عن الأعلى أي مفاهيم <u>الخلود</u> واللامحدود والمفتوح .. الخ تجعلنا نلاحظ أنه لا يمكن فهم الخلود، مثلاً، إلاّ بالعودة إلى مفهوم الموت ولا يمكننا فهم العالم الآخر إلاّ بعد إدراك وفهم، وبالتالي وعي عالمنا هذا.

لقد بدأ كل شيء مع الإنسان. أي مع بداية وعيه (لأنّ الأشياء كانت موجودة كما هو معروف) الذي أشار إلى وجود هذه الأشياء. ومع بداية وجوده، راح الإنسان ينظّم العالم الآخر بالشكل الذي كان ولا يزال يرغب أن ينتظم به عالمه الحاضر. يدل على هذا، ما نلاحظه من خلال التنظيم المتدرج لمهمات الآلهة، وهذا بدوره يدل على نوع من تقسيم العمل فيما بينها.

إنّ الإله (آنو) يقوم على رأس الآلهة، وهو بمثابة قائد السلطة التشريعية الإلهية، وكلمته هي الكلمة الفصل في كافة القضايا والشؤون الأرضية بشكل خاص:

حينما يتجاوز جلجامش حدوده، ويغرق في استبدادية لا مثيل لها ويمارس الظلم على شعبه، فإن (آنو) يتدخل، على إثر شكوى هذا الشعب، ويقوم باستدعاء الإلهة أرورو ويأمرها بخلق منافس لجلجامش علّه يخفف من غلواء هذا الأخير ويحد من ظلمه، وبالتالي ليعمّ السلام مدينة أوروك. واختيار الآلهة لهذا الحل، يعني عدم رغبتها في التدخل المباشر في شؤون المدينة. لذا فقد لجأت إلى طريقة لا مباشرة، وذلك باقتراح خلق إنكيدو الذي سيقوم بدور الوسيط.

إنّ الفعل الذي أزمعت الآلهة (الفاعل) على القيام به، يهدف إلى تعديل (بالمعنى الكيميائي) حدة الفعل الاستبدادي الذي يمارسه جلجامش. وبدلاً من معاقبة هذا الأخير فإن الفاعل (مالك القدرة على الفعل) يقوم بتكييف ردّ فعله بالشكل الذي أشرنا إليه (الحل عن طريق الوسيط).

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذه القدرة على الفعل ليست من شأن كل الآلهة، إذ أنّ هناك فئة منها تمتلك مثل هذه القدرة، وأخرى (الآلهة المنفذة) أو (الآلهة الحامية)..الخ. تمتلك سلطة أخرى لكنها لا تمتلك القدرة على الفعل.

وبناء على ذلك، يمكننا تصنيف تدرج السلطة الإلهية (في الملحمة) على الشكل التالي:

- سلطة تشريعية (زعيما آمو)
- سلطة تنفيذية: (أرورو، عشتار، إنليل الخ)
- سلطات حارسة أو حامية

إنّ تنظيم المجمع الإلهي بهذا الشكل، يشبه تماماً التنظيم السياسي والاجتماعي الأرضي، ففي مدينة أوروك نجد التدرج التالي:

- الملك (القائد الأعلى)
- الجيش والإدارات العامة
- الكهنة التي تقوم بتبركها لبعض الناس..
- خادمات المعبد...

... الخ.

إذا عدنا إلى مفهوم الخلود فإنه يعني، فيما يعني، أن يعيش في ذاكرة البشر إلى ما لا نهاية، كما يعني "الحياة المستقبلية". نلاحظ أن المفهوم الثاني يلغي المفهوم الأول للخلود، إذ لو كان الخلود مرتبطاً بذاكرة الإنسان لفقد معناه بسبب بسيط جداً هو أن الإنسان فانٍ.

الحياة المستقبلية تستلزم توقف الحياة الحاضرة في لحظة ما من لحظات سيرورتها، وبالنتيجة فإنها تستلزم توقف حياة البشر. ومن هنا تكون الذاكرة هي المسؤولة عن قضية الخلود هذه.

إنّ الحياة التي يبنيها الإنسان في خياله (الحياة المستقبلية) تنفصل حتماً عن زمن بانيها لتشكل ماهية أخرى خاصة ومجردة.

و(اختراع) فكرة الخلود يشكل شاهداً على ذكاء العقل البشري، لأن هذا الاختراع يشكل جواباً عن السؤال الأبدي: لماذا الموت؟، سؤال يجدد تساؤلات الإنسان أمام الغموض والمجهول الذي قد يحيط به

وبحياته . عوضاً لا يزال الإنسان عاجزاً عن معرفته. لكنه لم يتراجع أمام المحاولات اللاحقة .

٣ - صلــة الوصل :

يمثل السهل صلة الوصل بين الأعلى والأسفل مشكلاً بذلك وسيطاً بين هذين المجالين الرمزيين : قامت الإلهة أرورو بخلق انكيدو في السهل ، حينما كانت بذرة . و هذا الفعل الذي جعلت انكيدو من خلاله يلد في السهل ، وليس في مكان آخر ، هو على ما نعتقد فعل مقصود .

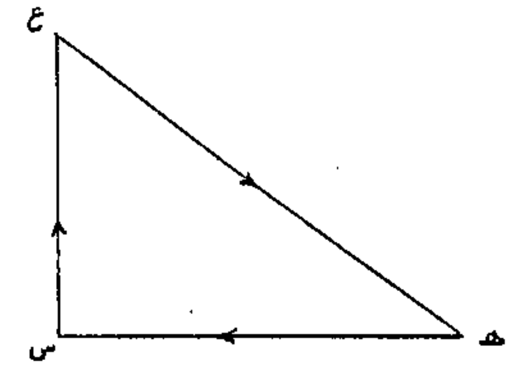
في السهل، يمر المولود الجديد (انكيدو) في عدة مراحل تعليمية

- تتعهد البغي بتعليمه الحب والجنس وتقوده نحو السلوك الانساني في هذا المجال ، حيث يتفتح عقله وقلبه .
- يقوم الرعاة بتربيته الاجتماعية من خلال تعريفه بأكل الخبز « عنصر الحياة » ، وشرب النبيذ « عادة أهل البلد »

وبعد أن يمر انكيدو بهاتين المرحلتين ، وبعد أن يقترب من سلوك الإنسان يتجه إلى مدينة أوروك لمواجهة جلجامش . وهذه المواجهة تشكل أولى مراحل دخوله في الصدام مع واقع الحياة . وهي مرحلة النضج النهائية .

وإذا افترضنا أن انكيدو عبارة عن إسقاط الهي على الأرض ، أو بمعنى آخر صلة الوصل بين السماء والأرض ، فإن الشكل التالي يوضح مدى ارتباط المعاني الرمزية الثلاثة ببعضها بعضاً ، كما يبين عملية استرجاع

السماء لإنكيدو عن طريق المدينة (بل باقتراب من مفاهيم ملموسة) .



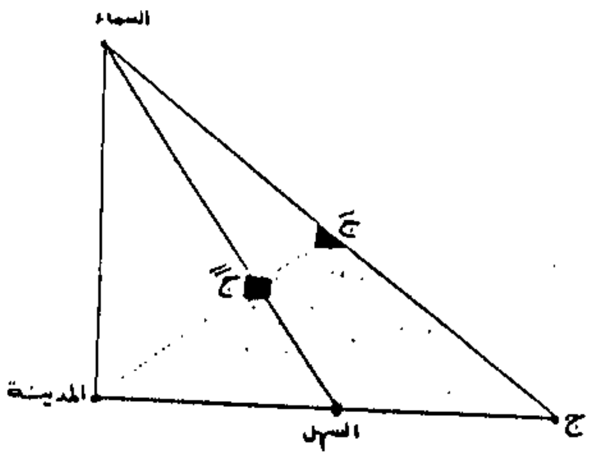
شكل رقم (٥)

تمثل مرحلة السهوب ، على ما يبدو ، تصور سكان بلاد ما بين النهرين لعملية ولادة وطفولة وبلوغ الكائن البشري .

فالتشابه بين مرحلة السهوب وبين مرحلة الولادة والبدايات الأولى لتعلم البشري هو تشابه واضح . فالسهوب بما يرمزه من حرية الحركة ، وعذرية الطبيعة ، وعلاقته المباشرة بالسماء ، هي حالة تشبه الحالة الفطرية التي يتحدث عنها ج. ديميزيل G. DUMEZIL ، حيث يعتبر أن « الكائن أعد لأن يصبح بطلاً ، يلد بزوائد وحشية (١) » ، وهذا ينطبق على إنكيدو بشعر جسده الكث وشكله المخيف ، ومظهره الأقرب إلى مظهر الوحوش ، وهو مظهر سيتحول - كما يقول ديميزيل - إلى مظهر إنساني . والمثال على ذلك التحول الذي أصاب حياة انكيدو وشخصيته بعد مصاحبته البغي والرعاة وبعد انتقاله إلى مدينة أوروك .

(١) ج. ديميزيل ، الأسطورة والملحمة ، ج٢ ، منشورات غاليمار ، ١٩٧١ ، ص ٨٠ .

انكيدو الذي حملت به السماء وتمت ولادته على يدي نينورتا في السهل ، لم يدخل الشكل الانساني ، إلا بعد فترة من الترويض . ومن هنا كان السهل يشكل أحد أبواب المدينة . بإمكان إضافة مفتاح رابع للمعاني الرمزية المتوسطة السابقة هو الجنة أو أرض دلمون كما هو وارد في القصة لكننا استبعدناه نظراً   المشتركة بالسماء وبالأرض ووقوعه على امتداد الخط الواصل بين السهل والمدينة ، وعلى نقطة التقاء السماء بالأرض . ونقطة إمكان وجود الجنة (في عالم القصة) غير واضحة تماماً . والشكل التالي يوضح الأماكن المحتملة لتواجد نقطة الجنة:



الشكل رقم (٦)

يمثل المثلث (ج ، جَ ، المدينة) ، الحيّز الذي جرت

فيه مغامرات جبجامش وصديقه انكيدو.

القصة هي عبارة عن حديث أو أحاديث منطوقة أو

مكتوبة . ومن هنا خصوصية الحديث عن المرئي (كما في المسرح أو السينما) ،

أو عن التمثل بالخيال.

نلاحظ أن الأماكن في القصة هي إما مذكورة بشكل سريع أو ملمح منها تلميحاً ، حيث

ضحّى المؤلف بها لحساب الشخوص الذين لا يشكلون ، في الواقع ،

سوى « كائنات من ورق » . حتى المظهر المادي لهذه الشخوص

هو مُهمل ، إلى حد ما ، لحساب الأفكار التي تحملها هذه الشخوص .

على الرغم من أهمية هذا المظهر ، نظراً لما يتخذه من خصائص تدعم

لإبراز المجرّد أو تجسيده MATERIALISATION .

في ملحمة جبجامش ، يبدو أنّ المؤلف قد أراد أن يجعل من

مدينة أوروك ليس مدينة من مدن بلاد ما بين النهرين فقط ،

مدينة محدودة بالمكان والزمان ، إنما مدينة لا حدود لها .

مدينة بلا مكان ولا زمان ، مدينة كونية ، تماماً مثلما يشكل

أبطالها أو شخوصها أبطالاً أو شخوصاً كونيين .

وهذه الصفة تنطبق أيضاً على كل من السهل والأرض والغابة .

المكان في قصة جبجامش ليس مكاناً معروفاً ، إنما هو مكان

الأفكار العامة التي سعى المؤلف إلى تطويرها وتفسيرها . الأمر

الذي يقودنا إلى القول بأن الحديث في قصة هذه ليس

حديثاً عمرانياً . ذلك لأن المكان بالمفهوم السيميائي ،

خصوصاً في قصتنا هذه ، لا يشكل غاية بحد ذاته ، إنما

وسيلة ، أو إطاراً لرسالة أهم وأشمل . رسالة

تعبّر اللغة عنها أكثر مما يعبر عنها الفعل . ويظهر ذلك جليًا في القسم الثاني من القصة : (في الأحلام) ، في الأحاديث المتبادلة بين هيمرستين من جهة ، وبين الرجل العجوز ، وصاحبة الحانة ، والولد شميتش ، وآمور شنابل ، وآدما نابيشتيم من جهة أخرى . وانطلاقًا من هذا الحديث ، يمكننا تمثل أو تخيل فضاء القصة بشكل عام ، كما يمكننا ، انطلاقًا من بعض المعلومات العمومية ، تكوين فكرة عن مدينة أوروك وعن السهل وأخيرًا عن أرض دلمون (الجنة).

لكن ، لسوء الحظ ، نقص أو غياب مثل هذه المعلومات لا يتيح لنا إمكانية تصور مدينة أوروك كأية مدينة أخرى محددة وموصوفة بدقة ، وهو أمر بيّناه في الفصل السابق.

* * *

الفصل الثالث

الأسطورة والحديث الأسطوري

الأسطورة هي نظام اتصال، يقوم الحديث على تحريكه. وهي، ككل رسالة أخرى، لابد وأن تقول شيئاً ما حول شيء ما. وبهذا فهي تخضع حتماً لمقتضيات قوانين الاتصال. يلتقي العنصر الأسطوري (حيث تقاطع الواقع مع اللاواقع، مع الخيال. وهو مظهر تمكن ملاحظته، في بعض الحالات بسهولة، مثل جلجامش (الإله والإنسان).

ويجهد تشديد القاص أو المؤلف الأسطوري - إذا جاز لنا تصور وجود هذا المؤلف أو القاص - على الطابع الدقيق للعناصر المكونة للقصة الأسطورية، يشكل بحد ذاته، أمراً مثيراً للانتباه. إن كون جلجامش بشراً وإلهاً في نفس الوقت، هو أمر يقودنا إلى القول بأن هذا الكائن بالمقابل، لا هو بشر ولا هو إله. وعلى الرغم من هذه المعادلة، فإن المؤلف يجهد نفسه في التركيز على الجانب الإنساني فيه: على طباعه، ومغامراته، ومشاعره وآلامه... الخ

هذه العناصر تشكل بمجموعها عناصر إنسانية وليست إلهية. ومع أن هذا البطل (جلجامش) هو نتيجة المزج الإنساني بالإلهي فإنه يتصرف في إطار بشري يسيطر عليه الشعور

الإلهي . ومن هنا يبرز الطابع التلميحي (التورياتي) للحديث الأسطوري حيث يجد القارئ نفسه أمام شكل ليس هو الشكل الذي ينتظره من حيث المبدأ* وهو الشكل الذي ينبغي عليه أن يغلف المضمون .

وبما أن الحديث هو رسالة وأداة فهم ، فليس من شأنه التقولب تبعاً لأفكار القارئ المسبقة ، لأنه يقع على عاتق هذا الأخير توضيح البعد الاستعاري للنص تبعاً لدرجة الثقة التي تنشأ بينهما .

في قصة جبجامش ، يجد القارئ نفسه بمثابة الشاهد المشدوه أمام فشل الاستراتيجية الشكلية التي رسمتها الآلهة . لكنها مع هذا استراتيجية ناجحة في العمق :

إن انكيدو ، الذي يشكل الوسيلة الوحيدة التي لجأت إليها الآلهة لحل مشكلة سكان أوروك مع ملكهم ، قد انقلب ضد هذه الآلهة . وبدلاً من أن يقوم بالدور المناط به ، وهو تخفيف حدة استبداد جبجامش ، فإنه ، بعد أن يصبح صديقاً لهذا الأخير ، سيشترك معه في مغامرات لا تسر الآلهة على الإطلاق ؛ الآلهة التي خططت لهذا المشروع بشكل مختلف تماماً .

وجبجامش الذي يبدو مقهوراً ومغلوباً على أمره بعد فقده

---

* هنا يبرز دور اللغة بما هي فضاء/مزاج حيث يلعب المتكلم والقارئ في لعبة الاتصال ، كما يقول شارودو . فالقارئ باعتباره فاعلاً مفسراً يضع عدة افتراضات أو فرضية واحدة لفهم الحديث . لكنه يكتشف أن متحدثه قد بنى نصه بصورة تختلف عن الصورة التي كان يتوقع رؤيتها من خلال اللغة طبعاً . ويسمي شارودو فضاء اللغة هذا فضاءً مفاوضة بين المتخاطبين (هنا بين النص وقارئه) .
من أفكار الفرنسي باتريك شارودو P. CHARAUDEAU انظر كتابه (اللغة والحديث) منشورات هاشيت ، ١٩٨٣ والذي نحن بصدد ترجمته إلى اللغة العربية .

نبات الخلود ، هو الراجح والمنتصر في حقيقة الأمر، لأنه رمز وعي شرطه الإنساني ، أو أنه جعل الإنسان يعي شرطه .
تنتمي قصة جلجامش إلى ميدان الأسطورة الكونية باعتبارها لا تتحدد لا بالزمان ولا بالمكان .
أما في الوقت الذي نظمت فيه أو كتبت فيه ، فقد كانت تعتبر حتمًا قصة حقيقية ، باعتبارها تروي أحداثًا حقيقية (بالنسبة لأبناء ذلك العصر على الأقل) .

لكن كيف تحولت القصة الحقيقية* إلى أسطورة ؟ فالجواب عنه ليس بالهين . ومع هذا فسنحاول .

إنّ ما يشكل جزءًا من اليومي يصبح في الوعي الجماعي نوعًا من الأسطورة التي تنتمي إلى الخيال ، إلى مجال اللا محتمل . والقارئ يجد الأسطورة حينما يتم تحول المُعاش VECU إلى سرد . وهكذا فإنّ ما حدث البارحة (يمكنه أن يصبح) اليوم إلى أسطورة .. الخ .
والأسطورة لا تنتمي إلى مجال « ما فوق الواقع » فقط ، على الرغم من أنّ هذا الجانب يحتل مكانة واسعة منها . إنها تشبه الـ(أنتَ) حينما تصير (الأنا) بهدف المحافظة على توازنه . إنها نتيجة الحوار القائم بين الإنسان، منذ ولادته وبين الكون ، أو هي - كما يقول أ. جول JOLLES . « عندما يتبدى الكون بشكله أمام الإنسان عن طريق السؤال والجواب ، فإنّ شكلًا ما يتولد ، وهذا الشكل نسميه أسطورة »(١) .

---

* هذا إذا كان هناك قصة حقيقية .

(١) . أندريه جول ، الأشكال البسيطة ، منشورات سوي ، ١٩٧٢ ، ص ٨١ .

إنّ الشكل الأسطوري لجلجامش يكتمل عند عودة البطل إلى أوروك ، وحسب همته في بناء ~~مدينته~~ أسطورته ، « حينما عاد جلجامش ، هادئاً ، نقش فوق الحجر قصة أسفاره » [عازرية ، ١٣] .

هذه الكتابة فوق الحجر والتي شهدت الخلود ، كانت ضرورية لاستكمال الأسطورة نظراً لغياب « شهود عيان » أثناء قيام جلجامش بأسفاره . أما حوادث الجزء الأول من القصة ، فقد تمت تحت مرأى ومسمع سكان مدينة أوروك . فلا حاجة هنا إذاً للشهود .

أخيراً ، إنّ الأسطورة لا تنتمي بالضرورة إلى الماضي ، إنها قد تتعلق بالحاضر أو بالمستقبل كذلك .

من الحديث الأسطوري إلى الحديث الملحمي :

إذا قمنا بصياغة اختصار للملحمة بعد حذف الزوائد وكل تفاصيل الأحداث* نلاحظ العناصر التالية (التي تشكل عناصر الأسطورة) .

---

* في قديم الزمان كان يحكم مدينة أوروك ملك ظالم مستبد ثلثاه من البشر والثلث الباقي من الآلهة . ولما لم يستطع الشعب وضع حد لتسلطه شكاه إلى الآلهة . فقامت هذه الأخيرة بخلق منافس له علّه يبدل أو يغير سلوكه . فدار بينهما صراع صعب انتهى بصداقة حميمة بين المتصارعين . ينطلق الصديقان في مغامرات لم ترض الآلهة . فقررت معاقبتهما بالحكم بالموت على المخلوق المنافس (انكيدو) . وبعد وفاته ينطلق صديقه (جلجامش - الملك) في بحث لا يكل عنه عن سرّ الموت والحياة . وبعد عناء كبير يهتدي إلى جده المقيم عند ملتقى الأنهار (الجنة) حيث أسكنته الآلهة لدوره في حادثة الطوفان . يشكو الملك حالته لجده . فيدله هذا الأخير على مكان وجود نبات الخلود . وبعد أن حصل عليه لم يلبث جلجامش الاستئثار به وحده ، وانتظر حتى يأكل منه الجميع . أثناء توقفه في طريق العودة ، تسللت أفعى وأكلت النبات . حزن الملك كثيراً . وعاد إلى مسقط رأسه ليقوم بأعمال خالدة لصالح المدينة . وهكذا استطاع هذا الملك أن يحصل بنفسه على ما لم تقدمه له الآلهة أي الخلود . »

١- كثافة الوحدات السردية التي تصنع العالم الأسطوري:

هذه الوحدات، على الرغم من اقتصاديتها اللغوية، فإنها تخفي قدرة تكاثرية يمكنها الظهور في المستويين السردي والشكلي. وهذا يفسّر إمكانية تحوّل الأسطورة إلى ملحمة.

في الحديث الأسطوري، نلاحظ أنّ ملفوظاً واحداً مثل «استبداد» من شأنه إعادة القارئ إلى عالم لا محدود من العلاقات. لأنّ الاستبداد هو تجلٍّ لفعل مجرد يقوم بتنفيذه فاعل، ويتضمن تأثيره متأثر PATIENT ما:

س : فاعل (معتدي)

ص : متأثر (ضحيّة)

ع : يقوم برد فعل إزاء استبداد

س (رد فعل الضحية)

ف : نتيجة رد الفعل (تدخل الآلهة)

. . . . . .

. . . . . .

توضح هذه الطريقة في تركيب الملفوظات، ... شكل السرد القصصي للأسطورة، وهو شكل نستطيع تطويره كما نشاء وذلك بإدخال عدد من الملفوظات (الوسيطة) أو (المالئة)* القادرة على إغناء شكل الأسطورة وعلى إغناء

---

* CATALYSES

معناها في نفس الوقت .

وهذه الوحدات هي الوحدات المولدة للمعنى في الأسطورة .

٢- فورية تتابع الأفعال :

تكشف الوحدات السردية بتنفيذ سرداً سريعاً من وحدة إلى أخرى بسبب غياب العملية الوصفية .

٣- تلاصق الوظائف :

في الأسطورة المكتوبة يكفي القارئ أن ينقل نظره على نفس السطر أو على نفس الصفحة لينتقل من وظيفة إلى أخرى ، الشعب يشكو... الآلهة تتدخل ..الخ في هذين السطرين هناك أكثر من وظيفة لكن دون تفصيل .

والتلاصق الوظائفي سيساهم مساهمة فعالة في اختصار زمن القراءة .

٤- إثارة خيال القارئ :

يكون القارئ حراً ، إما في الاستخدام لخياله في الفهم وقراءة ما بين السطور أو الاكتفاء بالخبر المقدم إليه أو المفروض عليه .

٥- التساوي بين الشخوص من الناحية الوصفية :

من المعروف أن الاستطراد في الوصف والعودة إلى الجزئيات التفسيرية أو التبريرية من شأنه أن يشد الانتباه إلى تقدم الشخصية

أو شك ، إن هذا المشهد أو ذاك .. الخ . هكذا فهو الأسطورة يتولد عند القارئ انطباع بأن القاص يولي اهتمامه للمعنى أكثر مما يوليه لمن أنتجه .

٦- المظهر اللامحدود للأسطورة :

إنّ المكان يفقد أهميته من خلال فقد أبعاده ، وبنفسه لا تعود القضية قضية هذا الشخص أو ذاك من شخوص الأسطورة .

صحيح أنّ شخصاً ما اسمه جلجامش يضطلع بمهمة الملك ، لكنه ⟵⟶ ليس سوى مجرد (اسم علم) المجرد عن تكوينه الفيزيولوجي . واسم العلم يمكن أن يحل محله أي اسم علم آخر شريطة أن يقوم بنفس الدور بالنسبة لجلجامش ، فإنّ التركيز بإيجاده هو تركيز على النوع ، النوع الإنساني بأكمله . والأمر نفسه ينطبق على بقية الشخوص وبقية الأماكن في القصة . ومن هنا تطمح الأسطورة إلى الشمولية ويغلب عليها الطابع التعميمي .

إنّ الحديث ، كما يتضح من خلال الشكل المختصر للملحمة (انظر هامش الصفحة السابقة) يتميز بفقر لغوي واقتصاد واضح للأفعال والأحداث .

وبما أنّ الأسطورة هي تكثيف واختصار للكون (الكبير والصغير) فإنها تشكل أساساً هاماً من أسس تطور الفكر الإنساني . وباختصارنا لملحمة جلجامش إلى أصغر أشكالها الأسطورية فإننا ، بهذه العملية ، لا نقوم سوى بإعادة الأمور إلى

نصابها وإلى نظامها الطبيعي أي البدائي . إننا بمعنى آخر نقوم بتوضيح محورها التركيبي AXE SYNTAGMATIQUE والتأكيد عليه، على حساب محورها الاستبدالي AXE PARADIGMATIQUE . وهذه التعرية، تهدف إلى إظهار قدرة الخيال الإنساني على دمج الصور بالتاريخ .

في عملية الاختصار التي أعطت ذلك الشكل المكثف للملحمة، هذا الشكل الذي سنسميه أسطورة، لاحظنا أن غياب التبؤر FOCALISATION هو غياب خادع . لأن التبؤر (التركيز) ... بطال إما مجموع الفاعلين ACTANTS أو الأبطال أحداً . وهو لا يظهر جلياً إلا خلال المرحلة التي تتم فيها عملية تحول الأسطورة إلى ملحمة* .

في كتابه « الملحمة والأسطورة » يشير باختين* (1) BAKHTINE إلى ثلاث خصائص أو (سمات مؤسسة) للملحمة :

١- تتحدث الملحمة غالباً عن الماضي القومي لشعب ما من الشعوب .
٢- تشكل الحكاية الشعبية التقليدية أهم مصادر الملحمة .
٣- في الملحمة يكون العالم الملحمي منقطعاً عن الزمن الحاضر .

ويتابع باختين قائلاً « إن توجه من يصدر عنه الحديث الملحمي هو توجه إنسان يتحدث عن ماضيه الذي لا يستطيع أن

---

* ملحمة الأسطورة EPOPÉISATION DU MYTHE .

(1) - م . باختين ، الملحمة والأسطورة ، مجلة أبحاث عالمية على ضوء الماركسية ، عدد ٧٦ ، ١٩٧٣ . ثم أعيد نشر المقالة في كتاب باختين « علم الجمال ونظرية الرواية » غاليمار ، ١٩٧٨ . قام الدكتور جمال شحيّد ، الأستاذ في جامعة دمشق بترجمة النص الأول إلى اللغة العربية .

أن يقاله . وهذا هو ~~الموقف~~ الموقف النقي والمحترم الذي يقيمه الأحفاد [إزاء ماضيهم] (المرجع المذكور، ص ١١) .

باختصار، إن باختين لا يرى في الحديث الملحمي سوى ذكراً بماضي الذي لا علاقة له بالحاضر (على الرغم من إشارته لموقف الأحفاد) وفي هذا نوع من عدم الدقة . لأن ما هو السر الذي يدفعنا اليوم للاهتمام بالملحمة ؟ هل لكونها مجرد تراث ؟ مجالد ، فذلك الاهتمام يخفي أكثر من سبب . ولعل أدلّ على ذلك جملة الإسقاطات التي نراها للماضي في كتابات اليوم . وظاهرة الإسقاط هذه تتسع دائرتها يوماً بعد يوم سواء على صعيد الفرد أم على صعيد المجتمع ، ومن جملة أسبابها من أهمها الهزائم المتلاحقة ، الفشل الاقتصادي، الانحلال الاجتماعي وغير ذلك ..

لا يكون الفعل الملحمي فعلاً مكتملاً إلا من الناحية القواعدية GRAMMATICAL أما على الصعيد المفهومي CONCEPTUEL فإنه يبقى غير مكتمل*

« بإمكان كل واحد منا إجالة نظره على الأحداث المكتملة وأن يطوفها باتجاهين : من الماضي نحو الحاضر ومن الحاضر نحو الماضي . وحيا تنا تتشكل جيداً من هذه الأحداث تقوم رؤيتنا بالصعود نحو أقاصيها أو بالنزول في عكسه .» (1)

إذا اعتبرنا مع باختين، إن الأسطورة هي أس الملحمة،

---

* نشير هنا أننا لا نعالج الملحمة باعتبارها جنساً أدبياً فحسب إنما أيضاً وخصوصاً باعتبارها فعالية إنسانية تذكر دائماً بما كان وبما هو موجود وبما سيكون .

(1) إميل بنفنيست ، اللغة والتجربة الإنسانية ، مجلة ديوجين ، ١٩٦٦ ، ص ٦ عدد مكرّس لقضايا اللغة .

منذئذٍ من التساؤل عن الكيفية التي توصلت بواسطتها إلى شكلها الملحمي هذا .

بعد أن تشكلت الأسطورة واتخذت شكلها النهائي ، مرّت بجملة من التحولات أو من عمليات التولد والتكاثر . وعمليات لغوية - حديثية LINGUISTICO-DISCURSIVES أصابت المحور التركيبي والمحور الصرفي (الذي سميناه سابقاً بمحور الإبدال) . وبالتالي فإن عملية تَلَحُّم الأسطورة تشبه تماماً عملية الترقيد في الزراعة .

في الملحمة أول ما نلاحظ ذلك الانفصال الواضح بين القاص أو المؤلف أو الاثنين معاً وبين الملفوظات النصّية ÉNONCÉS TEXTUELS ، كبروز هذا التدخل وتعليقات القاص التي لا تستطيع لوحدها تمييز الأسطورة لأن الحياة لا تزال تسري في الشخوص الذين يتوعون لهم بتحمل مسؤولية التعبير عن أنفسهم . وهكذا يمرّ التركيز* من مرحلة الضمني إلى مرحلة الصريح .

ونلاحظ من ناحية أخرى عملية تحول كبير للوحدات السردية إلى مراحل لكل منها وحدتها الخاصة . فقضية خلق إنكيدو (وولادته)** لا تشكل في القصة مجرد عملية تلميح أو ذكر فقط ، إنها تشكل قصة لوحدها ، علاقته مع البغي ، ومع حيوانات السهل ، ومع الفلاحين وأخيراً مع جلجامش كلها تشكل قصصاً قصيرة مستقلة يمكن تطويرها وإعطاؤها عنواناً خاصاً . والفواعل ACTANTS تظهر حول سير .

---

* التركيز أو التبؤور : FOCALISATION : هي العملية . . . التي يقوم بها المؤلف أو القاص بتوجيه الأنظار إلى هذه الشخصية أو تلك من شخوص القصة . وقد أفردنا لها فصلاً خاصاً في . . . الثاني من هذا الكتاب .

** مع الفارق الكبير بين الخلق والولادة . لن ندخل هنا في متاهات الفلسفة .

الأفعال . وأخيراً فإننا نستطيع في الملحمة، متابعة برامج سردية تتطور الاستراتيجيات المختلفة في القصة بموجب نظامه وترتيبه .

في الحديث الأسطوري ، يكون القارئ خاضعاً لمقتضيات التكثيف أو الاختصار ، حيث يكون أكثر حرية في إتاحة المجال لخياله في اكتشاف وتصور ماوراء القصة ؛ أي أنه يجد نفسه مضطراً للقيام بعمليتين تحليليتين هما إعادة البناء والتمثل .

أما في الحديث الملحمي فيتقلص دور عملية التمثل ، ولا يكون القارئ حائراً أمام مختلف جوانب التحليل ، ذلك أن الملحمة قد قالت تقريباً كل شيء ، وما عليه سوى متابعة الأحداث حسبما هي واردة ، أو كما يرويها القاص . وبعد ذلك يتبين من شأنه التفاعل معها أم لا .

لا بد من الإشارة هنا إلى أننا لا ننفي دور القارئ حتى ولو كان كل شيء موضحاً أمامه . إنما نقصد القول أن دوره يتقلص :

حبحا مش بسبب معاملة شعبه

هذا الملفوظ لا يوضح لنا الطريقة التي تتم بها هذه المعاملة السيئة ، ولا الوسائل المستخدمة .

في الملحمة ، ينسج المحور التركيبي للمتة وتنضاف إليه جملة من الملفوظات ،

« لم يكن حبحا مش يترك ولداً لأسيه »

« لم يكن حبحا مش يترك ولداً لأبيه »

« لم يكن جلجامش يترك ابنة لمحارب
« أو فتاة مخطوبة لبطل » ... الخ .

وإن ملفوظاً مثل : « لم يكن أحد يضارعه قوة »
يقتضي بملفوظات توضح السبب الكامن وراء هذه
القوة الخارقة حيث كان :
« ثلثاه من جنس الآلهة ، وثلثه الآخر
من جنس البشر »
« إنه يشبه الثور المتوحش »
« أسلحته لا تقهر .. »
الخ .

جاءت هذه الملفوظات لترتبط بالملفوظ الأول (الأسطوري) لتوسيع مجال القصة وليتمكن القارئ من إدراك معنى وخلفيات ذلك الملفوظ الأول .

* * *

الفصل الرابع

النص المؤسس

يضطر الباحث، في كثير من الأحيان، للجوء إلى عملية الاشتقاق أو إلى التركيب أو إلى التوليد اللغوي لاستنباط عبارة جديدة، أو عبارة تنطوي على شيء من الجدة، للتعبير عن مفهوم يقترحه ويود معالجته تبعًا لمعطيات فكره وتبعًا للفرضيات التي يقيم طريقة تحليله على أساسها.

هذا الموضوع يشكل أحد الهموم التي تعاني منها اللغات وستبقى ما دامت اللغات تتجه الآن نحو تطورها وفي تبدلاتها.

لن ندخل في هذا المجال الواسع والمثير في بحثنا هذا، إذ ما أكثر من عملوا ويعملون به*.

لقد لجأنا هنا إلى اقتراح مصطلح النص المؤسس أو التحتاني، الذي كنا قد اقترحناه باللغة الفرنسية حيث أضفنا إلى الجذر اللاتيني -SUB كلمة TEXTE

---

* انظر في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر :
- طحان، ريمون : الألسنية العربية (في ثلاثة أجزاء)، دار الكتاب اللبناني (١٩٧٢، ١٩٨١-١٩٨٣)
- الحاج، كمال يوسف : في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، ١٩٧٨
- زكريا، ميشال : الألسنية : مبادئها وأعلامها، ١٩٨٠
- السامرائي، إبراهيم : التطور اللغوي، دار الأندلس، ١٩٨١
- الصالح، صبحي : دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين (ط ٨) ١٩٨٠
- العدد (١٧٨) من مجلة المعرفة السورية : هموم اللغة العربية والعصر

نصّ . فمعارضنا المصطلح الجديد SUBTEXTE أي النص التحتاني أو النص المؤسس ، وصارت الدراسة التي يجب أن تعنى بعلاقة بالنصوص المؤسسة ، من حيث المبدأ : LA SUBTEXTUALITÉ .

هناك بعض المصطلحات الغربية أوحت بمرادفة لهذا المصطلح الذي نقترحه مثل INTERTEXTUALITÉ الذي يستخدمه الأمريكي ريفاتير RIFATERRG وعدد من الباحثين الفرنسيين . كما يوجد المصطلح الذي اقترحه ج . جينيت GENETTE HYPOTEXTUALITÉ . لكننا لاحظنا أن هذين المصطلحين لا يعبران تماماً عن فكرتنا آخذين بفكرة ابن فارس الذي يقول « يسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة ، نحو السيف والمهند والحسام . والذي نقوله في هذا أن الاسم واحد هو السيف ، وما بعده من الألقاب صفات ، ومذهبنا أن كل صفة منها فمعناها غير معنى الأخرى »*

ونحن نعتبر أن هذين المصطلحين المشار إليهما ، هما مرادفين بنفسيهما للتعبير عن فكرتنا ما سنشير إليه .

إنّ العلاقة بين ملحمة جلجامش وبين النصوص الأخرى (مثل الأوديسة ، التوراة ، وبعض النصوص القرآنية) (1) الشبيهة بها أو التي أحدث عنها هي علاقة محاكاة أو تحريف للنص الأصلي وإغنائها حتى إنتاجه والا تكرار ما تناولته .

وعلاقة جلجامش بتلك النصوص ليست مجرد تعليق ، فهي القارئ للعلاقات القائمة بين عمل ما وبين أعمال أخرى سبقته

---

* أورده الدكتور صبحي الصالح في كتابه (دراسات في فقه اللغة) ، ص ٢٩٦ .

[illegible]

(1) أشار إلى هذا الموضوع ، أو حول مقارنة ملحمة جلجامش بالتوراة بالعالمية السيد فراس سواح في كتابه (مغامرة العقل الأولى) ، وتوسع في دراستها في مقالات له - المعرفة عدد

أو لحقته ، كما يقول ريفاتير[1] RIFFATERRE .

هذه العلاقة ليست علاقة متبادلة لسبب بسيط جداً ، هو أن معلقة جاهلية لم تأخذ من تلك النصوص أو لم تتأثر بها ، وهذا بديهي يبدو من السذاجة بمكان مجرد الكلام على ذلك !.

إننا لا نعرف أعمالاً مكتوبة سبقت معلقة جاهلية تأثرت بها هذه الأخيرة . فكل ما وجد قبلها - حول الموضوع الذي نتحدث عنه طبعاً - كان عبارة عن شذرات لا تشكل في أي حال من الأحوال نصاً متماسكاً وموحداً .

إذاً لا بد من القول بأن هذه المعلقة تشكل نصاً تأسيسياً ، مشرعاً ، أو نصاً مؤسساً قامت عليه أو استفادت منه النصوص اللاحقة في آداب الحضارات الأخرى أو الشعوب الأخرى .

هذه النصوص انطلقت من جاهلية ، أو لنقلها سارقة ، سرقته [illegible] وادعى مؤلفوها أنها نتاج حضارتهم مستثنين منها النصوص القرآنية التي ظلت أمينة وسابقة حوادث التاريخ وأرجعتها لأصحابها .

إذا كان مفهوم النص الجمعي (النصوص المتداخلة) يفترض التبادل والتداخل بين النصوص فإن النص المؤسس لا ينطبق عليه مثل هذا المفهوم . وهنا نتحدث عن وجود نص ثان مرتبط بذلك بطريقة مباشرة ، وعدم

نص أول ، والثاني لا وجود له في حال غياب الأول ، تماماً كالعلاقة القائمة بين الأرقام في متسلسلة حسابية .

* * *

تمهيد:

لقد حاولنا في الجزء الأول من هذه الدراسة شق طريق نحو تقنية القصة بشكل عام، وقصة جلجامش بشكل خاص، وذلك بوضعها في إطارها الاجتماعي - الثقافي من ناحية، ودراسة بعض المفاهيم التي طبعتها داخلية وخارجية مع مضمونها. بعبارة أخرى، يشكل الجزء الأول الـ لماذا، أما هذا الجزء فسيكون محاولة لدراسة الـ كيف، أي كيف تكون هذه القصة ما تريد قوله.

إن الـ لماذا والـ كيف هما مفهومان متكاملان ولا يمكن بحث الواحد دون التطرق إلى الآخر منهما. ولمجرد القول بأن هناك منتوج ما يقودنا بالضرورة إلى البحث أو إلى التساؤل عن المنتج.
في هذا الجزء سنحاول إذاً تمييز التقنية التي تبني المعنى (أو المعاني) على أساسها. كما سنحاول البحث عن القواعد السردية التي هي سبب انسجام أجزاء النص مع بعضها بعضاً، والتي تقع عليها مسؤولية إبراز المعنى.

الفصل الأول

الوظائف

• وظائف اللغة ووظائف القصة :

الوظيفة هي البحث عن الغاية التي تكمن وراء استخدام الشيء. والشيء هنا هو النص، وهو كذلك البحث عن الدور الذي تقوم به القصة بالنسبة للأجزاء المكونة لها.

والوظائف في السرد القصصي هي انعكاس لوظائف اللغة بشكل عام مثل: وظيفة الاتصال أو المواصلة بين المتخاطبين، وتبادل الرسائل (المنوعة) فيما بينهم، الوظيفة التعبيرية التي قد يتجلى من خلالها المتكلم بنفسه ولنفسه كي يعبر عن ذاته دون الاهتمام بردود فعل الآخرين، أو لتأكيد وجوده أمام نفسه وأمام الآخرين (مارتينيه)، الوظيفة الجمالية وهي مزيج الوظيفتين التعبيرية والاتصالية.

ويضيف عالم النفس بوهلر BÜHLER إلى هذه الوظائف وظيفة النداء التي من شأنها دمج المتحدث مباشرة في فعل الاتصال باعتبار أن الرسالة تعنيه مباشرة، ووظيفة التمثيل، التي ترجع إلى المضمون المرجعي أي إلى ما نتحدث عنه.

أما جاكوبسون فيضيف إلى هذه الوظائف:

- الوظيفة الانفعالية EMOTIVE والتي تتركز على المرسل.
- الوظيفة المرجعية REFERENTIELLE، وتتركز على السياق.

- الوظيفة الانطباعية IMPRESSIVE ، وتتركز على المرسل إليه (المتلقي).
- الوظيفة الشعرية (الإنشائية) ، Poetique ، وتتركز على الرسالة بحد ذاتها.

لكن يجب ألا يفهم أن هذه الوظائف هي مستقلة بل في الرسالة الواحدة يمكن أن تبرز وظيفة أو أكثر.

أما بالنسبة لبنفنيست فإن الوظيفة هي «العنصر الضروري لتعريف البنية، إنها الذي يملأ الشكل خارج البنية فحركة الأجزاء تقوم بوظيفة ما».

أما على صعيد القصة، وهذا ما يهمنا هنا، فإن الوظيفة هي تلك الوحدات التركيبية التي تبقى ثابتة طيلة القصة، وعلى الرغم من تنوع مضمونها، وحيث يشكل تتابعها محور القصة (بروب). ويعتبر بروب PROPP أنّ هذا المفهوم (مفهوم الوظيفة) من شأنه تكوين عددا تنتظم بموجبه القصة، ويشكل نقطة انطلاق صالحة لتحليل السرد القصصي.

وفي تحليلنا لقصة ححجامش، فإننا سنستند إلى مفهوم بروب هذا. وقبل الشروع في عملية التحليل، لا بدَّ من القيام بعرض الوظائف، أي الأجزاء الأساسية والثابتة في القصة، ومن أجل ذلك سنعمد إلى تقطيع القصة وتحديد هذه الوظائف.

وتجدر الإشارة أن __القصة العامة__ تنقسم إلى عدد من القصص الصغيرة التي يشكل مجموعها قصة ححجامش. سنحاول هنا استخراج عناصر هذه القصص الصغيرة.

١- قصة أنكيدو :

أ- الخلق أو الولادة .

ب- ترويض أنكيدو بواسطة البغي والقدسية .

ج- تقوم البغي بتحضير أنكيدو نفسياً لملاقاة جلجامش .

٢- قصة الصراع بين أنكيدو وجلجامش

أ- تحريض البغي أنكيدو لملاقاة جلجامش (هذا المقطع يشكل التتمة المنطقية للمقطع السابق ، أو هو نفس المقطع (ج) في (١))

ب- نتيجة الصراع : (أحد الاحتمالات التالية) :

. انتصار أنكيدو

. أو انتصار جلجامش.

. التعادل (لا غالب ولا مغلوب) .

* <u>الاحتمال الأول</u> :

إذا انتصر أنكيدو فإننا نجد أنفسنا ، ليس فقط ، أمام تغيّر في مجرى الأحداث ، إنما أيضاً إزاء قصة أخرى مختلفة . عند ذلك نتساءل : لماذا لم تقم الآلهة بهذه العملية منذ البداية ووفرت علينا عناء متابعة أحداث لا معنى لها ؟ .

إذاً ، هذا الاحتمال غير وارد لأنه يتناقض مع الاستراتيجية التي وضعتها الآلهة لحل مشكلة أوروك .

• الاحتمال الثاني :

إذا ما انتصر جلجامش على خصمه، فإن هذا الخصم إما أن يموت أو أن يضعف. لكن استراتيجية الآلهة لا تريد انتهاء الموضوع عند إحدى هاتين النقطتين. فلو مات انكيدو، لانتفى مبرر خلقه. وبما أن الآلهة هي صاحبة هذه العملية، إذاً لا يمكن أن يكون عملها عبثاً. وكذلك الأمر بالنسبة لإضعاف انكيدو. إنها لا تريد ذلك، لأنها أوجدته ليقوم بدور أهم هو الحد من استبداد جلجامش. إذاً كيف سيتمكن انكيدو الضعيف من أداء مهمة كهذه؟!

• الاحتمال الثالث :

هو الاحتمال المعقول لأنه يتناسب تماماً مع منطق البناء في القصة أو مع أول عنصر من عناصر برنامجها السردي.

٣• قصة المسابقة :

أ- تنازل جلجامش عن انتصاره.

ب- المغامرات.

ب- إهانة الآلهة.

ج- العقاب.

٤- قصة (شمرس) البحث عن سر الحياة :

أ- جلجامش يكتشف الحقيقة المرّة : حقيقة الموت والحياة .

ب- ينطلق جلجامش في البحث عن سر الخلود ، وسر الحياة والموت .

ج- جلجامش في الطريق إلى جده .

د- الجد يعطي جلجامش هذا السر .

هـ- جلجامش يفقد السر .

بعد هذا العرض نأتي إلى وظائف القصة التي سنستمدها ، تجد لورودها في القصة على الشكل التالي :

١- الإهانة

٢- الإساءة

هذا الوضع يتطلب تدخل الآلهة باعتبارها

تمثل الطرف المنصف ، فيرسلها ستقوم بمعاقبة

المسيء من الثور إنما ترى حتفاً آخر بقتله (انكيدو) .

٣- الطرف المنصف

٤- المنافس

بين هذا المنافس وبين المسيء (جلجامش)

ينشب صراع يؤدي إلى الصداقة .

تترك القصة أن نلاحظ تذكر المنصفين

كان يبحث عن صديق (نائدي ، ٣١ و ٤٣) ، وبالنسبة

لجلجامش (ص ٣٥ ، ٤٠) .

٥- الإهدام (جلجامش يبحث عن صديق) .

٦- انكيدو يبحث عن صديق .

٧- الصراع .

٨- الملاحقة .

بعد مضي فترة من الزمن على هذه الملاحقة
يبدأ الضجر بالتسرب إلى الكبير، فيقترح
عليه حبيبا مثل بالقيام ببعض المغامرات، وهذا
من صميم ما يهدف إليه الترويح عن الكبير.
لكن هذه المغامرات تبوء بالفشل.

٩- المغامرات .

١٠- الرهانة (رحلته إلى المدينة) .

بعد هذه الرهانة تتطور الأحداث ليس إلا إيجازا
فرقا هدفا إنما باعتبارها مقابلة لذلك
الأمر هذه المرة يجسدها في بنات

١١- الدساعة

١٢- العقاب .

حيث يؤدي هذا العقاب إلى انتهاء بالموت
على الكبير وبواجهة حبيبا مثل حقيقة الموت
والحياة .

١٣- الموت

١٤- البحث عن السر .

١٥- الحصول على السر .

١٦- ضياع السر

١٧- العودة .

لكي تكتمل هذه القائمة لابد من أن نضيف إليها مجموعتين :

أ- مجموعة المساعدين - التي ساهمت في إدخال انكيدو إلى المدينة مثل الصياد ، البغي ، المجهول .

ب- مجموعة المساعدين - المعارضين : التي ساعدت جلجامش أثناء بحثه مثل الرجل العقرب وزوجته ، صاحبة الحانة ... الخ .

إن إلقاءنا نظرة سريعة على هذه الوظائف يرينا أن هناك ما يشبه التعادل بينها ، حيث تتوزع هذه الوظائف على مجموعتين أو شبه متوازيتين ، والمجموعة التالية يمكن لنا أن توضح هذا التعادل :

م	م (و ا)
أ- إهانة .... غضب	أ- إهانة ...... آلهة
ب- توازن حالة .	ب- اختلال التوازن
ت- ولادة	ت- موت
ث- بحث عن صديق .	ث- بحث عن السر .
ج- الحصول على الصديق .	ج- الحصول على السر .
ح- الرغبة في أخذ الصديق	ح- الرغبة في أخذ السر .
خ- فقدان الصديق .	خ- فقدان السر (النبات)
د- مساعدون - معارضون (بشر)	د- مساعدون - معارضون (أوتنابشتم)
- رحيل	- عودة
- جنون	- معرفة .

شكل رقم (٧)

إنّ قراءة سريعة للوحة السابقة تبين لنا أربعة أنواع من العلاقات:

١- علاقات تناقض:

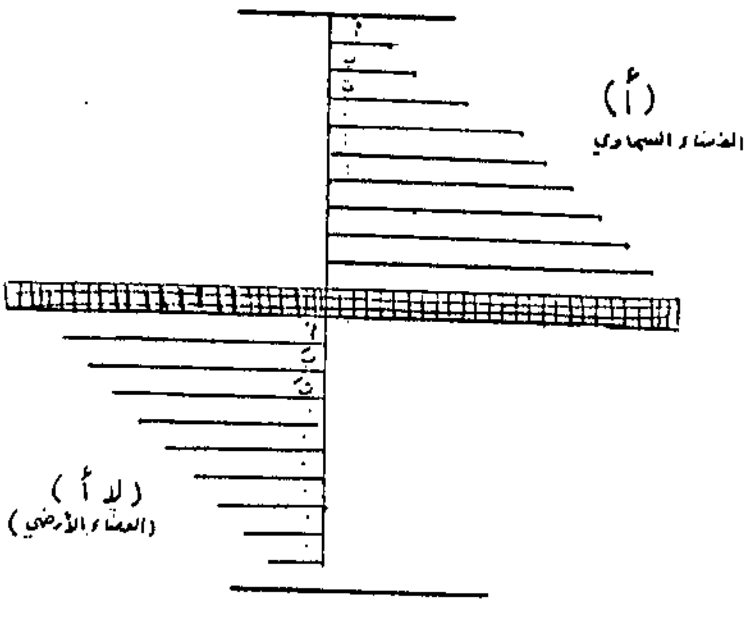
شعب	≠	آلهة
توازن	≠	اختلال توازن
ولادة	≠	موت
رحيل	≠	عودة
حب	≠	معرفة.

على الرغم من هذا التناقض بين العناصر المكونة للعالم الأول (البشر) وبين تلك العناصر المكونة للعالم الثاني (الآلهة)، فإننا نلاحظ أن هناك توازناً أو توازياً وظيفياً.

فالبشر في العالم الأول معادلون من حيث الوظيفة الآلهة في العالم الثاني. [illegible] ليس المهم هنا جوهر أحد الفاعلين أو العنصرين المتناقضين- المتوازيين، آلهة / بشر، توازن/اختلال توازن، ولادة / موت الخ. لكن المهم هو الدور الذي يلعبه كل منهما. وهما من هذه الناحية متوازيين.

ويتضح من خلال ذلك أنّ نظام القصة يرتكز على دعامتين أساسيتين يتسع ويتيح منهما حالات مختلفة. هاتان الدعامتان هما السر الذي يتمثل في ثبات الخلود والصداقة آخذين بعين الاعتبار كافة الظروف التي سبقتها والتي نجمت عنها.

وبعبارة أخرى فإن القصة تتمحور أو تنقسم على قسمين سمي الأول، أو المرحلة الأولى بمرحلة ماقبل النكبة والثانية بمرحلة مابعد النكبة أو إذا شئنا الاختصار (قبل، بعد). لأن الأحداث تتطور وتأخذ أبعاداً جديدة بعد مجيء النكبة. أما دور حبجا مش فهو تتمة لما بدأه النكبة.. المرحلة الثانية تبيّن المستويين اللذين تدور فيهما أفعال وأحداث القصة، وهو عبارة عن اختصار للوظائف التي استخرجناها في الصفحات السابقة.



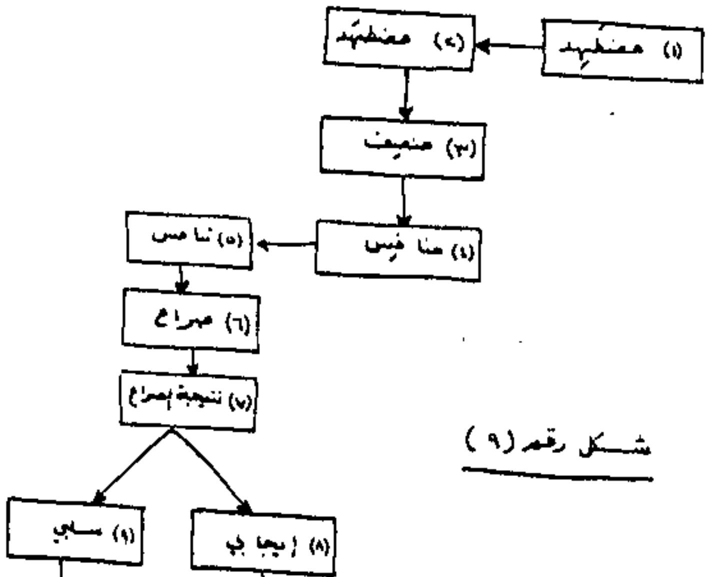
شكل رقم (٨)

إن كل وظيفة (أو وحدة) من الوظائف (أو الوحيات) السردية التي قمنا باستخراجها تحتل مكانا هاما في القصة لا يمكن زحزحتها عنه، إذ فعلنا ذلك لا ختلف التركيب العام للقصة أو لأصبحت قصة ثانية مختلفة. وقد أعطى التسلسل المنطقي لهذه الوظائف شكلها الذي لا زالت تحتفظ به حتى الآن.

وهذه الوظائف تخضع إلى عدد معين من العلاقات أشرنا إلى واحدة منها (علاقات التناقض).

٢- <u>علاقات سببية:</u>

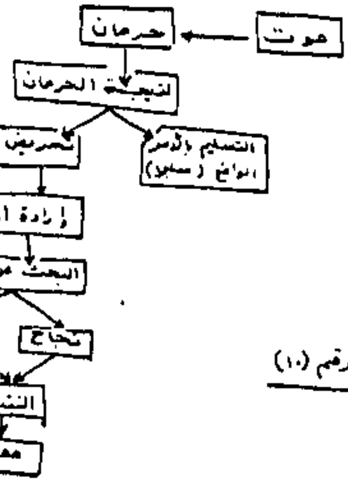
نرمز لهذه العلاقات في الشكل التالي:



شكل رقم (٩)

إذا كان لابدَّ من تفسير لهذا الشكل فإننا نقول أنَّ الفعل (١) قد أدى إلى ظهور رد فعل (٢)، حيث نشأ عنهما تدخل طرف ثالث (٣) (المنصف)، الذي لجأ إلى حل من شأنه أن يكون مقبولاً لدى الطرفين (١) و(٢) أي خلق مناخ للمتنافسين (٤). وهنا لابدَّ من وقوع فعل المنافسة (التنافس) الذي يفرض على كل من الطرفين السعي وراء الربح في لذا نراهما يدخلان في (صراع) عنيف يؤدي إلى نتيجة إما تكون سلبية أو إيجابية. وهي نتيجة لا تشبه بالطبع نقطة الانطلاق على الرغم من التشابه الشكلي بينهما.

ويلاحظ في الشكل (٩) أن نتيجة الصراع كانت إيجابية باعتبار أن صداقة وطيدة قد تمخضت عن ذلك الصراع. وبشكل موت إنكيدو فيما بعد فعل فراق أو حرمان قد تكون نتيجته إما سلبية أو إيجابية أيضاً:



شكل رقم (١٠)

يبين الشكل رقم (١٠) مختلف المراحل التي اجتازها جلجامش حتى نهاية بحثه عن سر الخلود (المعرفة). والنتيجة التي توصل إليها تنطوي على وجهين: ~~سلبية~~ إيجابية، باعتبار أن جلجامش قد استطاع التوصل إلى وعي شرطه الإنساني محققاً بذلك نجاحاً معنوياً ~~مستمراً~~ لنوع الإنسان في بشكل عام، وهي سلبية على الصعيد الفردي لأنه فشل في الاحتفاظ بنبات الخلود.

أما بالنسبة للتكتيك الآني فإنه قد فشل، لكنه كان ناجحاً على المدى البعيد (استراتيجياً):

بعد عودة جلجامش من أرض دلمون نراه وقد عدل عن سلوكه الاستبدادي وتحول إلى ملك يهتم بإنجاز الأعمال الخالدة بالنسبة له وبالنسبة لشعبه أيضاً، مثل بناء سور أوروك، ومعبد عشتار...

٣- <u>العلاقات الزمنية:</u>

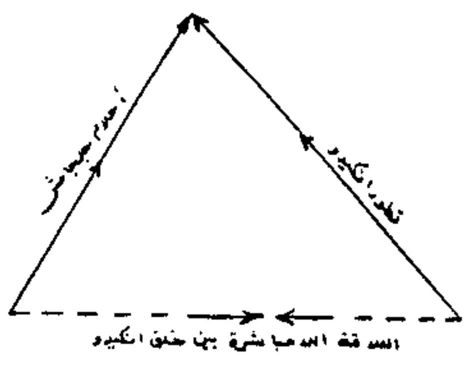
لن نتناول هنا بالتفصيل ما يخص زمن السرد القصصي إذ إننا أفردنا له فصلاً مستقلاً في الصفحات اللاحقة.

نشير هنا فقط إلى أن زمانية الأفعال Actions ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسببيتها (سببيتها). ومع هذا فإننا نلاحظ أن توالي الأحداث قد لا يخضع دائماً لقانون السببية هذه، في الوقت الذي كان فيه

انكيدو يكبر (معنوياً) في السهل، نرى أن جلجامش كان يرى في المدينة، وفي نفس الوقت، أحلاماً تتحدث بزمن الطفل-الرجل (انكيدو). وهما طفلان يصعدان في مكانين مختلفين، بعيدين عن بعضهما لكنهما يتعلقان بنفس الموضوع.

يظن في البداية أنه لا توجد علاقة مباشرة بين الحدثين (تطور انكيدو في السهل، وأحلام جلجامش في المدينة) نظراً لأنهما يتطوران بشكل مستقل ويخضع كل منهما لنظام زمني مختلف (على الرغم من أنهما سيفضيان إلى نفس النتيجة فيما بعد).

صحيح أنه في هذه اللحظة بالذات من تطور الأحداث، إنه لا توجد بينها علاقة السبب بالمسبب، لكن هناك احتمال قوي وشبه أكيد لأن تتلاقى خطوط هذه الأحداث (أو هذين الحدثين على وجه الدقة):



شكل رقم (١١)

وعلى هذا فإن المفارقات الزمانية في القصة تبدو
مستقلة عن بعضها بعضاً من حيث التفاصيل، لكنها
ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً على صعيد البنية العامة
للقصة، كما سنرى ذلك لاحقاً.

التحولات السردية :

يفترض مفهوم التحول أو التغير وجود أشكال
أساسية "مستقرة" من ناحية، ووجود أشكال مشتقة منها من
ناحية أخرى. وبما أننا افترضنا وجود مثل هذا التحول
فلا بد إذاً، من وجود مُحوِّل أو ظروف تحول أو بواعث
في القصة - قصة حبيبا مثلاً - نستطيع أن نميّز التحولات
التالية :

١- تحولات مركبة، حيث يتحول المحمول الأساسي
PRÉDICAT DE BASE مباشرة إلى محمولات
أخرى. ولا يستمر الوضع الذي وضعنا فيه
القاص في بداية القصة سوى المدة اللازمة
لطرح السؤال : لماذا يوجد مثل هذا الوضع ؟.
وتحوّل هذا المحمول الأساسي يأتي فوراً
إذ نجد أنفسنا في وضع آخر، أي أمام
محمول آخر.
لكن تحول المحمول الأساسي هذا لا يعني أنه

قد اختفى نهائياً ، بل على العكس، إذ أنه سيرتبط بمحمول ثانٍ، ليشكل من جديد محمولاً ثالثاً .

م١ ← (ج) يسعى إلى (ش)

م٢ ← (هـ) يتدخل لأنّ (ج) يسعى إلى (ش)

م٣ ← (هـ) يقوم بخنق (ث) لأنّ (ج) يسعى إلى (ش)

ونلاحظ أن المحمول الأول لا يحتوي إلّا على موضوع ذات واحد هو (ج) .

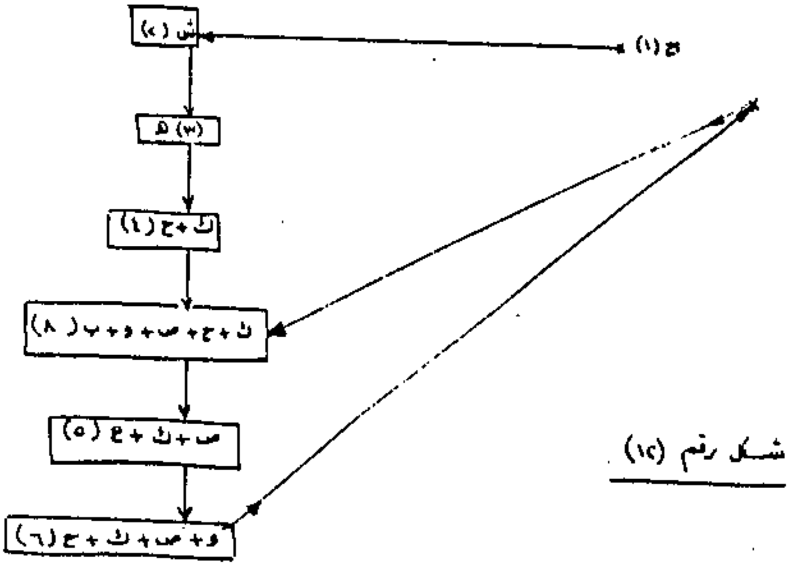
م٤ ← (ث) يعيش في السهل مع (ح)

م٥ ← (ص) يرى (ث) مع (ح) في السهل.

م٦ ← (ص) يخبر (و) بأنه رأى (ث) مع (ح) في السهل.

م٧ ← (و) يكلف (ص) بإبلاغ (ج) بأنه قد رأى (ث) مع (ح) في السهل.

م٨ ← (ج) يرسل (ب) لترويض (ث) ...



شكل رقم (١٢)

٣١ ـ محمود اسماعيل ، ج ، حيحامش ، ش ، شعب ،

٥ ، آلهة ، ث ، انكيدو ، ج ، حيوانات السهول ، ص ، الصياد ،

م ، البغي

٣٢ ، تحول معرفة (الآلهة تعرف أن ج .....)

٣٣ ، تحول توظيفي

٣٤ ، محمول جديد نشأ عن المحمول السابق .

٣٥ ، تحول معرفة

٣٦ ، تحول إبداعي .

٣٧ ، تحول إبداعي .

٣٨ ، تحول معرفة وفعل .

وهناك أنواع أخرى من التحولات سنجد تحليلاً لكل منها في مختلف الفصول اللاحقة بسبب ارتباطها بمضامين تلك الفصول.
وبالنتيجة فإن هذا التحليل يعطينا فكرة عن تشكل القصة من خلال تولد الجمل أو العبارات أو المعاني مما سبقها.

* * *

الفصل الثاني

علاقات الشخوص

أولاً :

تستهل القصة بوضع القارئ في حالة أوليّة تتميّز بوجود عنصرين يرتبطان بالشخصيّة الرئيسيّة : حجاحش ويتعلقان بتكوينه الفيزيولوجي وبالتاريخ الحضري:

أ - التناقض في المكونات المادية لهذه الشخصيّة (زلمه + بقر) وتكوين من هذا النوع ينطوي بالضرورة على بعض العناصر الدلاليّة ، والتي نترجمها ، على الصعيد السيمي SÉMIQUE كالتالي :

خلود ≠ موت (فناء)

محسوس ≠ مادي

ب - السرد الاستبدادي لحجاحش ، والذي لا نفهم له أي مبرر في بداية القصة .

---

* SEME : هي أصغر الدلاليّة على صعيد المضمون ، كما أن الـ PHÈME هي أصغر الوحدات الدلاليّة على صعيد التعبير EXPRESSION .
ومجموع السيمات تشكل الـ SÉMÈME .
مثلاً : السيمات المكونة لكلمة ما (الطاولة) هي :
(أرجل الطاولة - جوانب الطاولة - الأدراج - السطح - تستخدم للقراءة ... الخ ...) .

إذا تمعّنا في نص القصة فإننا نكتشف بأنه لم يؤدِّ
سلوك جيجامش الاستبدادي إلى ثورة شعبية، كما أنه
لم يثر غضب الآلهة بالمقابل.
لقد اكتفى الشعب بالشكوى، بالأنين الخافت، وبالتململ
الخجول. أما الآلهة فلم تتدخل إلا بعد سماع شكوى
الشعب، منجابة إلى حد "إصدحوه" أو "هسالم" إذا
جاز لنا التعبير. وعلى الرغم من استبداد جيجامش، فإننا
نلمس أنّ الشعب مافتئ يحبه ويعجب بأفعاله،
"رأى أوروك، الرائع، الرحيم ...الخ" [عازرية، ١٧].
وهنا يبدو أنّ الآلهة لم تلجأ إلا إلى حل يتلاءم
مع طبيعة رد فعل الشعب على سلوك جيجامش. هذا الشعب
الذي يبدو وكأنه يقول: إنّ ملكنا ظالم لكنه ملك جيد!
هذا الخضوع الغريب، والاحتجاج المكبوت إنما يعبران
عن اتفاق جماعي حول نظام قائم، مؤسس تجربة،
وراسخ لا تستطيع الإرادة الإنسانية تغييره.
ويبدو أنّ تغيير هذا النظام ليس من شأن البشر،
بدليل أنّ الشعب لم يلجأ إلى أية وسيلة جذرية
للتخلص من الاستبداد. حتى أنّ الآلهة لم تتبع
وسيلة مباشرة لإعادة التوازن بين الملك وبين
رعيته. ربما لأنها لا تريد أن تحصل من إرساليب
(الثورية) سابقة من شأنها التأثير على دعائم
السلطة القائمة، سلطة الكهنة، وبالتالي السلطة

الآلهة .

على أية حال ليس في نيتنا معالجة هذا الموضوع لأنه لا يدخل في نطاق بحثنا هذا . على الرغم من أننا كنا قد أشرنا إلى بعض جوانبه في معرض تقديمنا لقصة جلجامش ومن خلال وضعها في سياقها التاريخي-الاجتماعي-الثقافي.

هل نجرؤ على القول ، والحال هذه ، بأن هناك اتفاق ضمني بين الآلهة من جهة و بين الشعب من جهة أخرى ؟ أو هل يمكن القول بوجود التزام معين من قبل الأطراف الثلاثة المعنيّة (الملك ، الشعب ، الآلهة) بعدم تجاوز حدود معيّنة ضمن إطار نظام الحكم القائم ؟! ..

إنّ الجواب على هذين السؤالين ، كما قلنا ، يتجاوز إطار هذا البحث . ومع ذلك فإننا سنحاول ، مستندين إلى معطيات القصة فقط ، سبر العلاقات القائمة بين تلك الأطراف علنا نجيب ، بشكل أو بآخر على شيء من هذه التساؤلات .

قلنا أن شخصيّة جلجامش تكاد تسيطر على مجمل القصة ، باعتبار أن جلجامش يشكل البطل الرئيسي فيها . لكن لا بدّ من الإسراع بالقول هنا ، أن جلجامش ليس بطلاً رئيسيّاً إلا من خلال الشخوص الأخرى ، ومن خلال علاقته بكل واحد منها .

ومن هنا نقول أنّه لا بدّ من إعادة النظر بمفهوم

البطل الرئيسي في القصة .
ولابدّ من اعتبار أنه لا توجد شخصيّة رئيسيّة في القصة وأخرى ثانوية لأنّ الشخوص تشكل حتى مع الأشياء : الديكور، الجغرافيا، باختصار كل العناصر الحيّة والجامدة، كلها تشكل أبطالاً رئيسيين. حيث يكون كل منها رئيسياً في حيّزه . وأقل التفاصيل أهمية تحتل مكانة هامة وحتى أساسية في كل عمل فني أو أدبي (لنتذكر هنا قطعة المادلين التي أرجعت مارسيل إلى عوالم بعيدة ومختلفة من عالمه الحاضر) (١) .

على أية حال ، فإن الوقت لا يزال مبكراً للحديث عن جبجامش كبطل رئيسي . ونكتفي بالقول إنّ جبجامش يطبع القصة بطابعه ، وإلا لما تحمل اسمه (ملحمة جبجامش) على الرغم من اسمها الأصلي هو (هو الذي رأى كل شيء) في المرحلة الحالية من تحليلنا لمدونات الشخوص ، لن نعتبر أية واحدة منها كشخصية مكتملة ، إنما عدد منها اكتملت تدريجياً من خلال القراءة أو من خلال القارئ . ومن هنا ، فإننا لن نتمكن من معالجة جبجامش إلا على ضوء المعطيات الحديثية - السردية DISCURSIVO-NARRATIVES والتي سنحصل عليها من خلال قراءتنا للقصة .

إذا افترضنا بأننا قد أنهينا عملية القراءة الآن ، فإننا نلاحظ أنّ جبجامش يشكل ، في الحقيقة محورها المركزي

---

(١) مارسيل بروست ، - في البحث عن الزمن الضائع (١) في جوار سوان) منشورات غاليمار ١٩٥٤ ، ص ٦٨ [illegible] والمركزية المقطع الذي يقص فيه بروست لأول مرة حول في الرواية كيف انبعثت العوالم من خلال كأس الشاي ، ص ٦٩ .

ترجمنا العنوان (DU CÔTÉ DE CHEZ SWAN) في جوار سوان ، وليس (باتجاه سوان) كما رأى [illegible] في ترجمته لرواية بروست (وزارة الثقافة) . ذلك لأن العنوان لا يدل على [illegible] الحركة ، إنما على المكان و DU CÔTÉ DE تعني (AUX ENVIRONS) أي بجوار ... اقتضى التنويه .

هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ هذا الجهد يتكون من فقرات .
جلجامش هو اسم علم تمازجت الأسماء الأخرى واندمجت فيه ليخرج بالنتيجة شخصية متكاملة . هذا بالإضافة إلى مساهمة العناصر القصصية الأخرى التي أغنت مضمونه وشكله النهائيين .

لولا شكاوى شعب أوروك لما عرفنا باستبداد جلجامش ، ولولا تدخل الآلهة لما تعرفنا على انكيدو ، ولولا الصراع لما نشأت الصداقة بين انكيدو وجلجامش ، ولولا البغي لما التقى جلجامش بانكيدو ، ولولا الصياد لبقي انكيدو عائشاً مع حيوانات السهل لا يدري أحد بوجوده سوى الآلهة . هذا التشابك العلائقي لا شكّ وأنه قد تم بموجب آلية معينة .

التكامل والصفة التمثيلية :

لا تحدثنا القصة في بدايتها ، إلا عن صفات جلجامش الإلهية . فهي لا تفسر لنا ، على سبيل المثال ، كيف صار جلجامش نصفه إلهاً ونصفه بشراً في نفس الوقت ، ولا تذكر لنا شيئاً عن مولده ، عن أبيه أو عن أمه*.
يجد القارئ نفسه فجأة ، أمام نوع من القوة المطلقة ومجتمع زاخر بالعنف وبالحركة ، فتيات ونساء تغتصب ، شبان يساقون مكرهين إلى الحرب ، ومدن تهدم ، وتستعبد . كما يجد القارئ نفسه يتخيل دوي هذه الجوقة .

---

* بالطبع ، نحن نعرف الآن هذه التفاصيل ، لكن ليس عن طريق القصة بحد ذاتها .

من ناحية أخرى أمام نوع من الضعف المطلق (الشعب)،
أمام الاستبداد من جهة والإذعان من جهة أخرى.
أمام الإلهي في مقابل البشري.
وعلى الرغم من اختلاف (موازين القوى) بين الطرفين،
جلجامش، والشعب، فإن الطرف الضعيف (الشعب)
يبقى محباً لملكه كما ذكرنا. وعلى الرغم من إساءات هذا
الملك فإن الشعب لا ينسى أنه (الملك) المنقذ، الراعي،
الساهر على أحوال رعيته. فإن كان في هذا شيء من
التناقض فالقصة مسؤولة عنه. إذاً:

« جلجامش هو ملك طيب لكنه مستبد.»

هذا الملفوظ يلخص، تقريباً، ما ذكرناه:

ج = ط + م (ج = جلجامش، ط = طيب، م = مستبد).

فإذا كانت ج = ط فقط، فلن يكون هناك
أي مبرر لأن يقوم الشعب بالرفض، لأن الحالة ستكون
هادئة، والعلاقة بين الملك وشعبه هي على خير ما يرام.
أما إذا كان (ج = ط + م) في نفس الوقت، فإن
في الأمر إشكالاً ما. تناقض كبير، وهو كما سنرى،
يشكل الأساس الذي يقوم عليه التنظيم الدلالي للقصة كلها.
جلجامش يمارس فعلاً استبدادياً يتحمل نتائجه مفعول PATIENT

لا يبدي سوى رد فعل سلبي كما رأينا ، وهكذا يبقى الوضع على حاله ، أي أنَّ الملك يستمر في زيادة معاملة شعبه ، حتى ظهور انكيدو ، الذي سيساهم في تغيير مجرى الأمور ، ونبدأ بالتعرف على جلجامش بشكل أوضح .

كان جلجامش قبل التعرف على انكيدو يعيش مرحلة نسميها السيميائية SEMIOTIQUE بمرحلة القدرة على الفعل POUVOIR - FAIRE والتي تتجلى بشكل واضح في ممارساته الاستبدادية ، لكنها قدرة محدودة لأنَّ قدرة الآلهة تظل أكبر منها ، ومع هذا ، فإنَّ قدرة جلجامش هي الأكبر في محيطها .

حينما أرادت الآلهة فإنها قامت بالفعل فوراً ، وهكذا تبين أن قدرة جلجامش هي قدرة ضعيفة أو حتى لا وجود لها تقريباً أمام القدرة الإلهيّة .

أما إنكيدو فهو عبارة عن محاولة لتهدية MATERIALISATION المجرد ABSTRAIT وللتأثير على اللامتغير ليصبح متغيراً :

حفنة من الطين + نفخة إلهية ——— كائن بشري حي (انكيدو)

لكي لا يقوم القاص بجناية النسق المنطقي لترتيب الأشياء فإنه لم يضع انكيدو في المدينة مباشرة ، إنما وضعه في السهل بصحبة الحيوانات المتوحشة ، ولكي يتمكن من الدخول إلى المدينة تدريجياً .

انكيدو والطفل الإرخالي:

لو تزيد هنا الغوص في المتاهات الفلسفية والانثولوجية لهذا المفهوم، نكتفي فقط إلى التشابه بين العملية التي تمت بها ولادة انكيدو أو خلقه، وبين عملية ولادة الكائن البشري عموماً:

- قيام الإلهة نينورتا بالنفخ في حفنة الطين، هو فعل يشبه الفعل الجنسي، أو دخول الحيوان المنوي للرجل في رحم المرأة.
- وضع انكيدو في الطبيعة (السهل) يقابل وضع الطفل قبل الدخول في الحياة الاجتماعية.
- تقوم البغي بتعليم انكيدو الجنس، أما الفلاحون والصياد فيتكفلون بتعليمه عادات الناس وتقاليدهم. بعد هذا تتم المجابهة مع الآخرين، وهي مرحلة هامة في حياة البشر كما هو معروف، ومن هنا لقاؤه بجلجامش.
- تلد الصداقة من الصراع بين جلجامش وانكيدو.
- الولادة تفترض الموت، من يلد يموت.

لنستعرض الآن وضع كل من جلجامش وانكيدو قبل تصادمهما:

■ جلجامش قبل الصداقة:

- سيد المدينة المطلق.
- يهيمن على سكانها.
- قوته لا مثيل لها.
- ينحدر من أصل إلهي.
- جميل شكلاً.
- أمه تشكل رمزاً ومساعداً له.
- يبحث عن صديق.

• **انكيدو قبل الصداقة :**

- سيد السهل المطلق .
- يهيمن على حيواناته .
- ينحدر من أصل إلهي .
- غير جميل .
- البغي تشكل دليلاً ومساعداً له .
- يبحث عن صديق .

وبمقارنة هذين الوصفين ، نستطيع استخلاص العناصر التي تكونهما وتكون الظروف المحيطة بكل واحد منهما :

مدنية	≠	سهل	←	+	≠	−
إنسان	≠	حيوان	←	+	≠	−
قوة	=	قوة	←	+	=	+
ألوهية	=	ألوهية	←	+	=	+
إلهة	≠	بغي	←	+	≠	−
صداقة	=	صداقة	←	+	=	+

مما سبق نخلص إلى القول أنه بين الشخصيتين (انكيدو وجلجامش) تكاملاً كبيراً ، نظراً لأن ظروف كل واحد منهما تساعد في تحقيق هذا التكامل . وبالتالي فإن اللقاء بينهما يشكل نتيجة حتمية لما سبق .

الوقائع المفترضة والمساهمة الاخبارية :

إذا أعدنا صياغة الملفوظات القاعدية أو الموضوعاتية Thématiques هذا الجزء من القصة، أو، بشكل أدق، تلك الملفوظات المتعلقة بجلجامش وانكيدو والآلهة، تكون لدينا :

١- الملك يسيء معاملة شعبه
٢- الشعب يشكو أمره للآلهة
٣- الآلهة تخلق منافساً للملك

إذا بحثنا في هذه الملفوظات فإننا نلاحظ أن هناك عنصراً مشتركاً بين كل اثنين منهما، وهو عنصر يتغير تبعاً للحدث الخبري. الموضوع THÈME في الملفوظ (١) يصبح تعليقاً RHÈME في الملفوظ رقم (٢). والتعليق في الملفوظ (٢) يتحول بدوره إلى موضوع في الملفوظ رقم (٣).

هذه الظاهرة، التي اهتم بدراستها علم اللغة النصي LINGUISTIQUE TEXTUELLE، تشكل أساس التدرج الموضوعاتي أو هيكل هذا التدرج (١).

لقد وضح لنا الملفوظ (١) ما يقوم به الملك، باعتباره مؤثراً AGENT يؤثر على طرف آخر ندعوه بالمتأثر PATIENT*.
ومن هنا يمكن اعتبار هذا الملفوظ (١) بمثابة نقطة الهدف

---

(١) دانش ف، F. DANEŠ : حول البنية الدلالية والموضوعاتية لرسالة، في علم اللغة والسيميولوجيا، مجلة تنشر أعمال مركز الأبحاث اللغوية والسيميولوجية (ليون)، عدد ٥ / ١٩٧٨، وهو عدد كرّس لموضوعات دراسة علم اللغة النصي TEXTLINGUISTIK، ص ١٧٩ - ٢٠٠.

* : يفسر الشيء شاردو PATIENT بالمنتفع، وهذا الانتفاع يكون سلبياً أو إيجابياً. تفسير بمناقشته !

أو بمثابة عنصر فاعل يلزم للبحث على القيام بالبحث عن خبر جديد قادر على التدخل أو الانضياف إلى العنصر القاعدي ليشكل تعقيباً RHEME على الموضوع الذي نتحدث عنه، أو ما تحدثنا عنه، أي رد فعل المتأثر إزاء منفذ المؤثر :

(١) م — فعل — ت

(٢) م (ت) — فعل — ت

(٣) م (ت) — فعل — ت

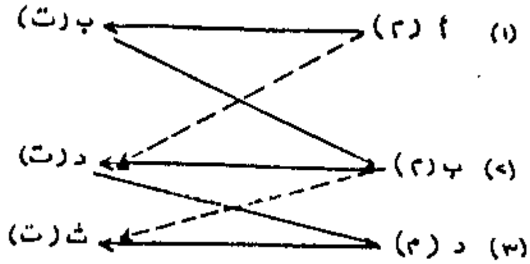
الخ ...

حيث م = موضوع ، ت = تعقيب .

وبهذا الشكل يكون النص، أي نص، أي من الفروض التي نظرا على الملفوظ الأساسي، ونحن تشبه إلى حد كبير القواعد التوليدية عند تشومسكي التي تتيح للإنسان إنتاج جمل اللغة كلها، ومن ضمنها القصة أو السرد القصصي، هي القاعدة أو القواعد التي تسمح للقاص بإنتاج جمل القصة : وهذا التدرج الأفقي (دون الحديث عن التدرج العمودي الذي يعالج قضايا شكل ومادة المضمون، الآن على الأقل) في تكوين النص لا يتم إلا عن طريق الإشراك IMPLICATION.*
إذا نظرنا إلى ترتيب الملفوظات السابقة بشكل آخر، أي :

---

* كاساي ج. G. KASSAI : نحو علم اللغة النصي، في مجلة علم اللغة، مجلد ١٢، ملزمة ٢ / ١٩٧٦، ص ١٢٣.



نلاحظ أن :

(ب) هو أقل مرتين قيمة من (أ) و (د) :

إن إساءة طرف لطرف ثان ، يضطر هذا الطرف الأخير، في حال لم يتمكن من المقاومة ، لجوء إلى وسائل دفاعية أخرى (كالشكوى في حالة شعب أوديل هنا) .

ملاحظات :

١- إنّ المعلومات الثلاثة التي استعرضناها هي محصلة قراءة دلالية للمقاطع القصصية التي أخذت منها .

٢- إن انطلاقنا من الدلالي إلى البنيوي يوضح علاقة المعنى بأية بنية يكتسبها أي شكل ، وهي علاقة إشراكية مشتركة ، وليست علاقة توازي .

من هنا نرى أن المعنى يستطيع يتضمن متمما هو باستطاعة البنية (الشكل) بأن تكتسب معنى ما .

هذا النوع من البناء اللغوي يهدف تفحص أدق الجوانب البنيوية للقصة ، وهو يقودنا أيضاً إلى تفحص دقيق لوحداتها الأكثر تعقيداً .

وإذا تابعنا تحليل الملفوظات الثلاثة السابقة ، ولكن على صعيد آخر ، نلاحظ أن الملفوظ الأول يحتوي على مؤثر (ج) ومتأثر (ش).
في الملفوظ الثاني يتحول المؤثر (الفاعل) إلى ملتمس SOLLICITANT ونحصل على عنصر جديد هو الملتمَس SOLLICITÉ :

شخص ملتمس ——→ شيئاً ملتمَس ←—— شخص ملتمَس*

أو : ش ——— ش م ←——— هـ

حيث : (ش = شخص ، ش م = شيئاً ملتمس ، هـ = الهدف)

كما نعرف بأن الشيء الملتمَس هنا ليس له طابع مادي بل معنوي ، وهكذا فإن (هـ) ترد بالإيجاب على الالتماس الضمني لـ(ش) وذلك بخلق (انكيدو).
في الملفوظ (٣) ، نرى أن (ك) أو انكيدو يفقد خصوصيته الماهية بسبب اندماجه بالمؤثر أو الفاعل (ج) ، لكي يشكل معه بفعل هذا الاندماج مؤثراً جديداً :

مؤثر + متأثر ——→ مؤثر جديد (ن)

(٥) - ك يصبح صديق (ج) .

---

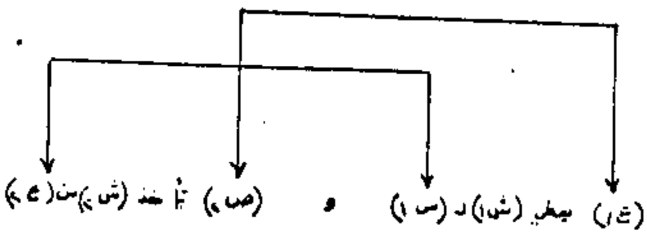
* ليس بالضرورة أن يكون الملتمِس أو الملتمَس من البشر فقط

٦ـ يتحدى الصديقان الآلهة . وهنا تصبح (هـ)
متأثراً جديداً .

مؤثر جديد (ن) ≠ متأثر (هـ)

في الملفوظ رقم (٦) يعود المتأثر إلى وضعه أو دوره الأساسي ليصبح من جديد مؤثراً . وتستمر أحداث السرد في سيرها المعروف .

هذه الفورات المختلفة والمتعلقة بالممثلين ACTEURS الثلاثة ج ، هـ ، ن ، تشكل ما يسمى بعملية التبادل ECHANGE ، الآلهة تعطي شيئاً ما لجلجامش وتأخذ منه شيئاً آخر



هكذا نجد أن المفاهيم الثلاثة (مؤثر ، متأثر ، شيء) من شأنها توضيح البنية الفعلية . وهنا تكمن قدرة المحلل كي نتوقع الدور أو الأدوار المتجانسة (١) .

نكتفي إلى هنا بتحليل هذا النموذج من نماذج العلاقات القائمة بين الشخوص . جلجامش وانكيدو يشكلان محور القصة ، وبالتالي فإن

---

(١) م . ماتيو : منطق القصة ، في مجلة Poétique ، عدد ١٩ ، ١٩٧٦ (ص ٣٥٧ ، ٣٦٧) .

نشير هنا إلى أننا لم نأخذ من (ماتيو) سوى شكل الترسيمة ولم نشأ الدخول في أمهات بحثه العام حول هذا الموضوع . بسبب أن بحثنا هذا لا يدخل في هذا المتن الزائد من تيارات تحليل السرد القصصي ، على الرغم من أنه مستوحى منها بشكل عام .

الدرقة بينهما هي في نفس الوقت ، مجمل العلاقات التي تربطها ببقية شخوص القصة . والشكل التالي يختصر ما أشرنا إليه :

جلجامش				
علاقة	- الصياد . - والد الصياد .	- البغي - والدة جلجامش	- الرجل العقرب - صاحبة الحانة - أورشنابي	أوتنابشتم
	تحذير (تأمين الانتقال وبالتالي اللقاء بين انكيدو وبين جلجامش) .	عون	المساعدون - المعاونون أو (من بواسطتهم) .	كشف

شـــكل رقم ( )

* * *

لن يكتمل هذا الفصل حول العلاقات بين الشخوص إلا بالحديث عن شخصية هامة كان لها أثر كبير في سير أحداث القصة ، نقصد الإلهة عشتار .
لقد كان بإمكاننا الحديث عن بقية الشخصيات النسائية في القصة في فصل خاص ، لكننا آثرنا الحديث على كل واحدة منها في إطار السياق الذي وردت فيه . فقد تحدثنا عن (سيدوري) في

في معرض حديثنا عن جلجامش (الذي لا زلنا في صدد الحديث عنه) وبيّنا مختلف جوانب علاقتها به، كما أشرنا على الدور المحدود والهام جداً في نفس الوقت الذي قامت به البغي.

وقد كان بالإمكان أن ننحو نفس المنحى فيما يتعلق بعشتار، وإفرادنا هذه الفقرة للحديث عنها له مبرراته حيث سنحاول، من خلال حديثنا، إلقاء بعض الضوء على حياة المرأة وطبيعته بشكل عام - في تلك الفترة بالطبع -.

عشتار وحديث المرأة - الإلهة :

بعد النصر الذي حققه جلجامش وانكيدو على حارس غابة الأرز (خمبابا)، تبرز عشتار كشخصية جديدة على مسرح الأحداث. ولم تكن ظهورها مفاجئاً بقدر ما كان حديثها مثيراً للدهشة والانتباه. نجد امرأة مفتونة بجلجامش. لماذا؟ هذا ما سنحاول التعرف عليه.

لم تكتف عشتار بالتصريح عن إعجابها بجلجامش، بل ذهبت إلى حد عرض نفسها عليه؛ كزوجة؟ كعشيقة؟ أم أنها أرادت الاستئثار بجسده للحظة عابرة؟.

إذا بعد انتصاره على خمبابا، غسل جلجامش شعره المتسخ، ونظف عصابة رأسه ورد ضفيرته إلى ظهره، ألقى بملابسه المتسخة واستبدلها بثياب نظيفة، والتف بجلبابه ولفّ مئزره حول خصره، وحينما اعتمر قلنسوته لم تستطع الإلهة عشتار مقاومة جماله، فرفعت بصرها نحوه ..."

[لابا، ١٨١]

هذا المقطع يشير إلى التغير الذي أصاب جلجامش على صعيد الشكل، على الأقل. أما بالنسبة لعواطفه التي تتصارع عنده ومنها الناس في صورتها عند البداية، على الرغم من أن هذه القوة قد أخذت بعداً جديداً هو تحدي الآلهة.

إذاً هناك تغيّر طرأ على عالم جلجامش :

تغير لباس ⟵ تغير عالم

اللباس الجديد والنظيف والأنيق يتطلب من اللابس التكيف مع مقتضيات هذا الشكل الجديد. فإذا كان اللباس جديداً ونظيفاً فلا مجال لتعريضه للتمزق أو كل ما من شأنه توسيخ هذا اللباس. والأناقة تتطلب عدم الجلوس كيفما كان .. الخ ..

وهذا كله يؤدي إلى تغير في طبيعة الحديث - حديث من يحمل هذا الشكل الجديد. فاللباس والمكان لهما تأثير مؤكد على سلوك الإنسان (لأن جلجامش صار هنا إنساناً مائة بالمائة)

إذاً فإن تغير اللباس يؤدي إلى تغير في عالم الفرد. ولو كان ذلك مؤقتاً ..

الاهتمام بالجباب يؤثر على الحركة ويجعلها بطيئة، كما أن القلنسوة تمنع حاملها من الإتيان بأية حركة عنيفة وإذا سقطت من على رأسه وأدت إلى خلخلة الشكل أمام المتفحص.

وفي مقابل هذا التغير في عالم جلجامش فإن تغيراً قد أصاب عالم عشتار أيضاً. ونلمس ذلك من خلال حديثها - في بدايته - على الأقل، حيث نلاحظ أنها إنسانة امرأة فقط، وليس إلهة :

« تعال يا جلجامش وكن زوجي

. امنحني ثمرة جسدك

. وكن زوجي لأني أريد أن أكون زوجتك »

إذا عرفنا أن الزواج - تبعاً لمفهوم شعوب بلاد ما بين النهرين - الإلهي لم يكن سوى زواج عابر وموسمي ، نستطيع أن نفهم بعد ودلالة رفض جلجامش لعرض عشتار.(١) .

وإذا عرفنا أيضاً أن جلجامش ، مثل أوروك هو محصلة اتصال جنسي بين الآلهة وبين البشر ، لأدركنا أبعاد حديث عشتار ، وبالتالي رفض جلجامش .

لنعد إلى النص ، أو إلى حديث عشتار ، على وجه الخصوص .

يجري المشهد على صعيد إلهي ، أو في إطار إلهي .

والملاحظة الثانية هي أن حديث عشتار هذا ينتمي إلى مستويين ، مستوى جنسي ومستوى سلطوي . سنرى ذلك .

لكن قبل هذا نلاحظ دخول عشتار المباشر في الحديث ، أو الذي يخلو من كل دبلوماسية ورومانسية يفترض توفرهما في كائن محترم مثل عشتار ، إنها تطلب منه أن يكون زوجها

---

(١) - « كان معبد بل في بابل ، يقوم على شكل هرم يطل على المدينة بأبراجه الثمانية وطوابقه الثمانية المتراكبة فوق بعضها بعضاً . في الطابق العلوي كان يرتفع معبد فسيح الأرجاء يضم سريراً تغطيه الأغطية والأغطية الغالية ، إلى جانبه طاولة من ذهب . لم يكن يُرى فيه أحد أثناء الليل إلا أنثى من البشر هي امرأة كان الإله قد اختارها - تبعاً لما يرويه الكهنة الكلدانيون - من بين نساء بابل . وكان يقال بأن الإله كان ينزل بنفسه إلى المعبد أثناء الليل ، وكان ينام في ذلك السرير الضخم . ومن المحتمل أن هذه المرأة كانت زوجة الإله ، ولا يحرم عليها إقامة أي نوع من العلاقة مع البشر . هذه المرأة التي كانت تشارك الإله فراشه ، كانت بلا شك ، إحدى زوجات مردوخ إله المدينة الرئيسي » .

عن فرازر ج . الغصن الذهبي ، ج ١ ، منشورات روبير لافون ١٩٨١ ، ١٩٨١ . الطبعة الأولى منه كانت قد نشرتها المكتبة الشرقية (بول غتنر) عام ١٩٢٧ و ١٩٣٥ .

لا لسبب إلا لأنها هي تريد ذلك ، دون التأكد من مشاعر جلجامش تجاهها .

وهناك سؤال آخر يخطر على الذهن هو ماهي ثمرة الجسد هذه التي تريد أن تتمتع بها عشتار ؟ هل هي أجمل ما في الجسد ؟ ثم هل هناك عضو أجمل من الآخر في جسد الإنسان ؟ على أية حال تبقى المسألة نسبيّة .

وإذا ما استرسلنا في التساؤل ، وهذا من حق القارئ ، وبالتالي الباحث ، لقادتنا كل الأجوبة المحتملة إلى أنّ عشتار كانت تبحث عند جلجامش عن غرض جنسي .

وفي هذا المجال ، يخطر ببالي ما هو متداول في اللهجات العاميّة أو في بعضها أو في إحداها على الأقل - لأن التعميم في هذا يفترض البحث والتأكد - حول الاستخدام الضمني CONNOTATIF للفظة ثمرة . وإنما قبل ذلك ، نورد ما تقوله بعض المعاجم حول معنى هذه اللفظة . يقول روبير « الثمرة تعني الطفل باعتباره نتاجاً للأم أو نتاجاً لاتحاد جنسين مختلفين » أو هي تعني ، ببساطة ، « عدقة » وكذلك في العربية ، بحسب قاموس المنجد . وفي العربية أيضاً - العربية من اللغة الأكاديمية ، لغة المعجم - أنّ ثمرة السوط تعني « العقدة الموجودة في طرف السوط تشبيهاً في الهيئة والتدلي » .

لنحاول الآن جمع المعاني التي للثمرة والتي استعرضناها أعلاه :

ثمرة الجسد = أجمل أعضاء الجسد
الثمرة = الطفل بما هو نتاج للأم
ثمرة = عدقة
ثمرة السوط = عقدة في طرفه تشبيهاً في الهيئة والتدلي

أضف إلى ذلك محافظة بعض اللهجات على المعنى الجنسي للثمرة وتشبيهها بالعضو التناسلي عند الذكر.

وإذا استحضرنا فرويد S. FREUD في هذا الإطار، جازمين مؤكداً لاستنتجنا بأن الثمرة في سياقها هنا لا تعني سوى قضيب الرجل.

ولا مجال، على ما نعتقد، للاستهجان أو الاستغراب، فكل كتب التاريخ تجمع على أنّ عشتار هي آلهة اللذة العابرة - والآلهة أشياء أخرى طبعاً - لكننا هنا لم ولن نلجأ إلى التاريخ أو كتبه لتأكيد صحة وجهة نظرنا. فالنص بحد ذاته يقول بما فيه الكفاية عن هذا الموضوع، ونعني حديث عشتار على وجه الخصوص.

إنّ الملفوظين: «امنحني ثمرة جسدك» و «كي أستمتع بها» يشكلان ركيزتين موحيتين، حيث ينبثق الإيحاء من المجال الدلالي أو من جوهر المضمون.

والتشابه بين اللفظتين المقدمتين «ثمرة» من ناحية، و «قضيب الرجل» من ناحية أخرى - أو قضيب الحيوان - هو تشابه ممكن، باعتبار أن لفظة «ثمرة» من شأنها إعطاء نوعين من المعلومات:

١- معلومات تعيينية، حيث أن الثمرة تنطبق على كل أنواع الثمار المعروفة.

٢- معلومات تضمينية، وهنا توجد عدة تفسيرات:

- معنى العضو التناسلي عند الذكر (إنسان أو حيوان)
- معنى « الحرارة الشعورية » .
- معنى القوة أو الجمال ... الخ باعتبار أنّ الأمر
هنا يتعلق بمنتوج الجسد .

ولكن تحصل عشتار على ما تريد ، فإنها تقوم بعملية مقايضة أو مبادلة (بالمعنى الاقتصادي للكلمة) ، فهي تقدم لجلجامش الثروة والجاه وكل ما من شأنه إغراء أقوى إرادة بشرية .
إنها تقدم المادي مقابل الحصول على المعنوي .
ومع ذلك فإن جلجامش يرفض هذا العرض وهذه المقايضة ، لوعيه لطبيعة التناقض بين المستويين الجمالي أو الأخلاقي ومستوى السوق . إنه يرفض الخضوع للمعادلة :

إشباع غريزة مقابل تقديم بضاعة

هذه الصفقة لم تخدع جلجامش لأنه - كما سنرى - يدرك أبعادها وتناقضها . إنه يعرف طبيعة عشتار ، إذ يقول لها :

« أنت باب غير محكم لا يقوى على صد الريح
« أنت قربة تلوث حاملها
« أنت كعب حذاء يؤذي لابسه ... البرد والأمطار
« كما يهدم الأعداء
« أنت حذاء يعض محتذيه » .

[لدباع ، ١٨٢]

هناك إذاً معرفة مسبقة من قبل المؤول INTERPRETANT بنوايا المرسل (عشتار)

ENONCIATEUR أو كما يسميه باتريك شارودو P. CHARAUDEAU بمعرفة اللفظ والمؤول لبعضهما بعضاً أو « الصفات الباطنية للمتكلم » (١)

لقد تقدمت عشتار باقتراح - هو في الحقيقة أكثر من اقتراح ، إنه أمر - كانت تتوقع - على ما يبدو - رد فعل إيجابي من قبل جلجامش - المؤول - لكن ذلك لم يحدث ، لأنه كانت تنقصها معرفة من وجهت إليه الحديث .

لقد رفض جلجامش عرض عشتار ، لأنه يعرف أيضاً مصير من عشقتهم بنفس الطريقة ، أو بما يشبهها . فهي ما أن تشبع رغبتها منهم حتى تحولهم أو بالأحرى تمسخهم إما في صورة حيوانات أو جمادات :

« لقد أحببت تموز ، عشيق شبابك ، إلى الشكوى والبكاء ،
• وأحببت الطير ذا الألوان الجميلة ثم ضربته وحطمت جناحيه ،
• أحببت الأسد ... وحفرت حوله سبع حفر ..
• أحببت الحصان ، فسلطت عليه السوط ، وحكمت عليه
• بالركض مسافة سبعة أمكنة مضاعفة .
• أحببت الراعي فضربته وحولته إلى ذئب ،
• وأنا ، إن أحببتني فسأكون مصيري ، مصير هؤلاء .. »

[أدبا ، بتصرف ، ١٨٢ - ١٨٤]

بعد هذا ، من الطبيعي أن يأتي رد جلجامش بالرفض . لكن عشتار لم تهن عليها مثل هذه الإهانة ، فقررت الانتقام من جلجامش ، لكنها فشلت في ذلك أيضاً .

---

(١) شارودو ، ب : مرجع مذكور سابقاً ، ص ٤٩ .

لقد حاولت عشتار القيام بدور المؤثر INFLUENCEUR ، ولكي تصل بفاعلية أكثر إلى هذا التأثير فقد لجأت إلى نوع واحد من أنواع التأثير الذي تجلى باستخدام وسيلة الترغيب أو المبالغة ، غير تاركة لجلجامش - مطلقاً - أي مجال للخيار ؛

على ما يبدو أنها كانت واثقة من نجاح رهانها ، أو من قدرتها على التأثير على جلجامش . لكنها خسرت الرهان ، وتحولت بذلك من حالة الاعتقاد بإمكانية القدرة على فعل أي شيء إلى حالة الفشل والمهانة ، الأمر الذي دفعها إلى الانتقام ، لكنه كان انتقاماً فاشلاً أيضاً توّج بالهزيمة .

*

* *

الفصل الثالث

الزمن في السرد القصصي

في نص مترجم* يكون الزمن القواعدي TEMPS GRAMMATICAL ، من شأن اللغة المضيفة ، اللغة التي انتقل إليها النص الأصلي. ومع أن النص الأصلي يحافظ على نظامه الدلالي ، فإنه يستعير من اللغة المضيفة تراكيبها وقواعدها.

لذا ، من الآن فصاعداً فإننا سنتحدث عن الزمن في اللغة الفرنسية في كل مرة نشير فيها إلى الزمن القواعدي.

حتى لو شئنا معالجة هذا الموضوع ، أي موضوع الزمن القواعدي في لغة الملحمة (الأكادية) ، فإن ذلك لن يقدم أو يؤخر شيئاً فيما يتعلق بطبيعة تحليلنا للقصة ، لأنه ليس لهذا الزمن سوى قيمة ثانوية بالنسبة لتتابع الأحداث أو بالنسبة لمعنى القصة بشكل عام.

سنلاحظ ، على سبيل المثال ، أن الإشارات الزمنية ، لا ترتبط ولا تشير إلى أية لحظة محددة في السرد. وفي غياب التحديد التاريخي الذي من شأنه حصر التدرج السردي ، فإن اللجوء إلى الزمن القواعدي لا يضيف أية معلومات هامة ، وهذا الأمر لا يعني ، أبداً ، بأننا نقلل من شأن من دور هذا الزمن في توضيح الوقائع السردية.

على هذا ، فإننا سنحاول التحدث على الزمن التاريخي TEMPS HISTORIQUE عوضاً عن الحديث على الزمن القواعدي ،

---

* نقصد هنا نص الملحمة المترجم إلى اللغة الفرنسية.

دون أن يمنعنا ذلك من الحديث على هذا الأخير في الوقت الملائم . وفي الأمكنة التي نعتقد بأن الحديث عنه فيها ، من شأنه إغناء التحليل وإبراز بعض العناصر الدلالية الهامة في القصة .

إنّ المدونات الزمنيّة في قصة أسطورية ، مثل قصة جلجامش ، لا يمكن إدراكها إلا منسوبة للمدونات المكانيّة ، إلا أننا نعتقد مع (كاسيرر) بأنه « لا يوجد أي تمايز واضح بين هاتين المدونتين [الزمانية والمكانية] ، حيث أن كل توجّه في الزمن يفترض توجهاً في المكان . ولا تتمايز التحديدات الخاصة بمفهوم الزمانيّة TEMPORALITÉ إلاّ بمقدار تحقق هذا المكان وبمقدار ما يعطي لنفسه من وسائل التعبير » (١)

يبدو أنه ليس من الممكن حساب الزمن الأسطوري تبعاً لتسلسل اللحظات أو الساعات أو السنوات . ولا يمكن فهمه فهماً دقيقاً إلا من خلال نتائجه . نحن نجهل ، مثلاً ، كم من الوقت احتاجت (نينورتا) لخلق انكيدو ، كما نجهل كذلك مدة إقامة هذا الأخير في السهل قبل تعرفه إلى جلجامش أو إلى بعض الشخوص الأخرى . فإذا كان الزمن يؤثر على الفعل ، فإنّ أثر الفعل أهم من فترة حدوثه (في القصة الأسطورية) .
في الفصل الذي عالجنا فيه مسألة الرمز والمحاور الرمزية والذي أردناه ، في الواقع ، دراسة للفضاء الأسطوري ، لاحظنا غياب كل تحديد مكاني . فالدروب التي تسلكها الشخوص تكاد تكون مسحيّة ، لا عرض لها ولا طول ، إنها تبدأ في نقطة لا يمكن تحديدها ، إلاّ في خيال القارئ ومن خلاله تنتهي للأحداث أو للسهل أو للسماء .

---

(١) كاسيرر ، ارنست ، فلسفة الأشكال الرمزية ج ٢ ، الفكر الأسطوري ، منشورات مينوي ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٥ .

« حينما سمع آنو شكاوى أهل أوروك المتكررة ،
استدعى الإلهة الكبرى أرورو وقال لها : أنت التي
خلقت جلجامش ، اخلقي الآن من يضارعه في
جسارة القلب ، وليتنافس الواحد الآخر ، ولتعش
أوروك بسلام » [لوبا ، ١٥٠ - ١٥١] .

. . .

« حينما رآه (انكيدو) الصياد ... قال لأبيه »
[لوبا ، ١٥١] .

نلاحظ في هذين المثالين أنّ المؤلف أو القاص لا يشدد على
الزمن بحد ذاته بل على نتائجه . لا بدّ أن شكاوى أهل
أوروك قد استمرت زمناً طويلاً ، شهوراً أو حتى عدة سنوات .
والآلهة لم تستجب لهذه الشكاوى فوراً . إذ لا بدّ وأنها
احتاجت لزمن معين لتقرير خلق انكيدو . كما احتاجت الإلهة
أرورو إلى زمن مماثل لتضع [illegible] انكيدو على الأرض .
إنّ القصة تهتم بالإسراع بالقارئ نحو النهاية ،
بتوجيه تحقق الفعل :

١) حينما سمع ...... استدعى ..
٢) حينما رآه ... قال لأبيه .

نحن نعرف بأن والد الصياد لم يكن قريباً من ابنه في السهل
لذا فإنّ الابن قد مرّ بلحظات عصيبة : لحظة الدهشة ، والخوف
أولاً .. ثم العودة إلى حيث يسكن والده .. ولا ندري ما الذي
دار بين هذا الصياد وبين نفسه أثناء العودة .. الخ .
إذن ، فهذه القصة لم تتوقف عند المراحل اللازمة لتحقق

بالفن (الفن هنا موضوع الإبداع : إبداع الصياد لوالده ، وثانيا قيامه بإبداع جلجامش ص ٥٢ بناء على طلب والده) .

بشكل عام ، تتميز القصة بإيقاعين زمنيين اثنين هما :

١- إيقاع سريع : يميز الأحداث منذ بداية القصة ولغاية مرحلة المسابقة .

٢- إيقاع بطيء ، وتتسم به بقية أحداث القصة ، الأمر الذي يعطي انطباعاً بتوقف الزمن خلال هذا الجزء من القصة ، أو على الأقل بمروره شبه الزاحف .

ويمكننا القول بأن السمة الغالبة على الزمن في القصة هي سمة الواقعية ، الزمن الواقعي ، ينسجم مع المظهر الواقعي لفضائها ، ومع اليقين الذي يحيط بالأماكن التي تدور فيها الأحداث .

« سلكا الطريق ... » [الدبابة ١٥٣]

إنما أي طريق ؟.. أين يبدأ ؟ ، أين ينتهي ؟ ما هي طبيعته ؟

لا أحد يعرف .

« تبعا الدرب ... » [نفس المرجع ، نفس الصفحة]

أي درب ؟ ...

، تتميز القصة عموماً بوجود مثل هذه الدروب والطرقات ، لكن القارئ يظل جاهلاً بتفاصيلها ، ويعجز حتى عن تحديد أماكنها . كل ما يمكن معرفته عنها هي كونها عامة ، أو كونية لا زمان ولا مكان لها .

حتى أوروك ، المدينة ، كما لاحظنا سابقاً ، هي مدينة غامضة تكاد الشموس تحتويها وتطغى عليها على الرغم من كونها مركز

تطلق الكثير من الأحداث .

لقد ألحّ القاص كثيراً على ما يسمى في تحليل السرد القصصي

بالدلالات المدرسية ، [redacted] ، مثل ، الصباح ، المساء ،

وفي القصة مثل : السهل ، المدينة ، السماء الخ ..

وهو إنما يؤكد ، مرة أخرى [redacted] الطابع الفاجع والشمولي ،

وبالتالي ، الطابع الأسطوري للقصة ، إذ يرمز تقريباً ، كل

شيء في إطار الحلم واليأس والمعاناة .. الخ -

والرتيبة الزمنية في القصة ، تؤدي إلى خلق حالات

نفسية متنوعة ، ولا تقدم للقارئ أي تحديد لأية واقعة

أو أي حدث من الناحية التاريخية .

وقصة جيجامش لا تختلف عن غيرها* من حيث تسلسل الأحداث

وانسيابها نحو نهايتها .

ولا شك أنّ الزمن المروي TEMPS RACONTÉ لا يرتبط تماماً

بالزمن المعاش VÉCU ، الذي ينضاف بدوره إلى الزمن الراوي

RACONTANT . وفي قصتنا نلاحظ وجود ثلاثة محاور زمنية ،

أو ببساطة ثلاثة أزمنة :

أ- الزمن الذي جرت فيه الأحداث فعلاً أو تصوراً .

والذي عاشت فيه الشخصيات مغامراتها والأحداث

التي مرّت بها بعيداً عن تدخل الراوي ، وبعيداً عن

أي شاهد عيان .

ب- الزمن الذي يروي فيه أحد أبطال القصة أحداث

القصة . جيجامش هنا هو هذا الراوي ، حيث قام

---

* في موضوعها طبعاً .

بعد عودته من سفره كتب على الحجر قصة أسفاره الشاقة [دبا، ١٦٩] ، وبكون بذلك قد قام بدراسة تجربته الذاتية.

٣ـ زمن يقوم فيه راوية ثانٍ برواية الأحداث ، مستوحيًا ذلك من الراوي الأول :

الأحداث تجري على الطبيعة ← راوية أول ← راوية ثانٍ

سرد قصصي

عمومًا في السرد الذي يتم من خلال وجهة نظر القاص AUCTOR ، تكون العلاقة بين القصة وبين الفعل السردي ، علاقة تعاقبية ، أو لاحقة ، حيث تبدأ لحظة السرد بعد انتهاء القصة ، وهذا يرتبط بالزمن الأول الذي تحدثنا عنه والذي نقترح تسميته بالزمن الحر ، حيث دارت الأحداث قبل أن يقوم أحد بروايتها. لو خلت ملحمة جلجامش من الاستهلال لما عرفنا أنه كان يتوجب على القاص وضعنا بصورة الأحداث لو لم يقم جلجامش بنقشها على الحجر . وهذه هي السمة التوقعية PROLEPSE الوحيدة في قصتنا ، إذ لولاها لاعتبرنا أن السرد القصصي ، والقصة يقعان في نفس المستوى الزمني.

ظاهرة التكرار ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالزمن أو بالأزمان المستخدمة في القصة ، وبما أننا قد خصصنا الفصل اللاحق لمعالجة هذه الظاهرة ، فإننا نكتفي هنا بالإشارة إلى ما هو علاقة بالزمن خصوصًا ذلك النوع من التكرار الذي يتيح لنا أن نقوم بدراسة ما حدث مرة واحدة مرة واحدة أو أكثر :

١ـ « لا يترك ، جلجامش ، ولدًا لأبيه ...

هذه الجملة تتكرر حتى السطر الثامن عشر مرتين بحرفيتها [دبا، ١٥٠]

٣- من أعقاب لقائه بأنكيدو نلاحظ أن انطباعات الصياد تكرر ثلاث مرات.

بشكل عام نلاحظ أن النص الذي يقع في الملحمة مرة واحدة نراه يتكرر في السرد مرتين على الأقل. وهو تكرار يتوافق تماماً مع تكرار الأحداث.

إن لجوء القاص إلى هذه الطريقة يبقيه أحياناً إلى الأفكار الشخوص. إنما على حساب القارئ.

<u>المشهد:</u>

« المشهد هو الذي يدور فيه الحوار بين الشخوص، أو هو الفضاء الذي تعبر فيه هذه الشخوص عن أفكارها إزاء بعضها بعضاً. والمشهد، مطروحاً يحقق التساوي من حيث المدة DURÉE بين المسرود RECIT وبين القصة HISTOIRE »[1].

في السرد المشهدي يصمم التأكيد على أن المسافة بين القاص وبين القارئ من شأنها أن تتلاشى. ومن الوهم الاعتقاد بمقولة غياب القاص الذي هو المسؤول الأول عن تنظيم الفعل السردي ACTE NARRATIF، لكن القصة تبقى مرتبطة بدرجة إمكانية هذا القاص على أن يجعلنا نصدق هذا الوهم.

في جلجامش، صحيح أن الأحداث قد رويت كما وقعت لأن تدخلات INTERVENTIONS تكاد تكون مختصرة إلى أقصى درجات الاختصار. والحوار في القصة كالحوار بين ممثلين على خشبة المسرح بحضور ملقن SOUFFLEUR مختبئ في مكان ما من أرجاء المسرح.

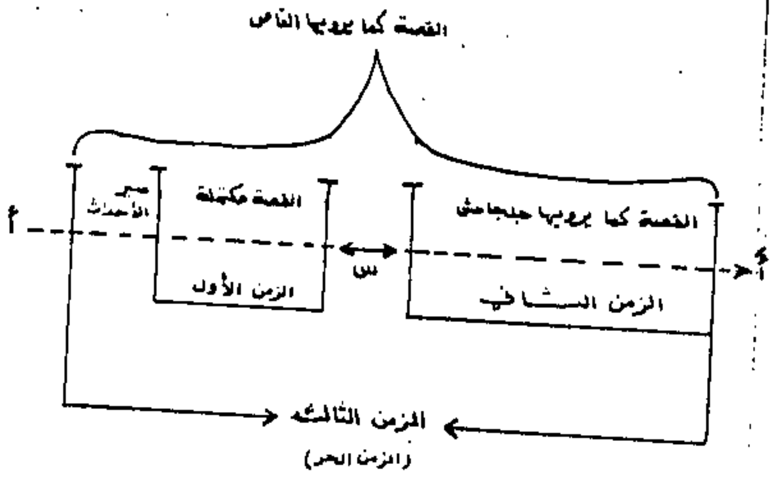
ويكاد السرد هنا يفتقر إلى الوقفات PAUSES التي لا نجد فيها لتعليقات القاص سوى أثراً محدوداً، ولا تؤثر بشكل أو بآخر على نظام القصة الزمني. حتى إن لاحظنا وجوداً ما لمثل هذه الوقفات فإن دورها يقتصر على [illegible] إمداد فراغ وليس لقطع تسلسل الأحداث أو الأفعال.

---

(1)- ديمورتييه وبلوزانيه DUMORTIER ET PLAZANET، <u>من أجل قراءة المسرود القصصي</u>، منشورات ديبوك ودبكيلو (باريس، بروكسل)، ١٩٨٠، ص ٩٥.

حينما شهدت أورور في خنق انكيدو ، قام القاص بداية هذه العملية الحادسية ، المركبة أي أنه قام بتحويل الفعل المادي إلى كلام ، وحينما التقى الصياد بإنكيدو في السهل ، فقد قام بترجمة حركات هذا الأخير إلى لغة LANGAGE ، جعلنا نتمثل من خلالها صورة هذا المخلوق .

وباختصار ، فإن الشكل التالي يوضح عملية سير الزمن في المسرود :



١- سير الأحداث : يعيش الشخوص تجربتهم قبل أن يفكر أحد بسرد هذه التجربة .

٢- القصة مكتملة : لدى عودة جلجامش إلى أوروك .

٣- س : الزمن اللازم ليتمكن جلجامش من كتابة قصته على الحجر ..

٤- انتهاء الكتابة على الحجر .

٥- المحور أ - أ = يحدد الاتجاه الزمني للقصة :
٦- الزمن الأول = ويشمل القصة أثناء سير أحداثها واكتمالها الفعلي .
٧- الزمن الثاني : يشمل اللحظة التي بدأ فيها حبحباش بكتابة قصة أسفاره على الحجر ، والتي تشكل في نفس الوقت ، بداية إخراج القصة سردياً .
٨- الزمن الثالث : حيث يقوم القاص الثاني بروايه كل من القصة والسرد معاً .

* * *

الفصل الرابع

وظائف التكرار

« التكرار الظاهري يخفي العديد من المعاني .»*

أشرنا سابقاً إلى أن قصة جلجامش، في أصلها، هي عبارة عن مجموعة من الأناشيد، تشكل قصيدة ملحمية.
على الرغم من غياب القافية فيها، فإن إيقاعيتها Rythmicité تقوم على أسس أخرى غير القافية.
على أية حال فإن القافية ليست هي السمة الوحيدة التي تحقق موسيقية وشعرية اللغة أو القصيدة وإلا، فإننا نتجاهل في هذا النثر الشعري أو الشعر الحر اللذان يفتقدان إلى القافية، تجاه آراء الاختصاصيين في لغات بلاد ما بين النهرين القديمة، مثل السيد دولياغر بول DELIAGNE، فإن الإيقاع في اللغة الأكادية لا يستند، من حيث المبدأ، إلى مبدأ الثنائية »(١).
ويقول السيد طه باقر، أن القصيدة في ذلك العصر كانت تنقسم إلى وحدات، تتكون الواحدة منها، من بيتين، يكون معنى البيت الثاني، عموماً، مشابهاً لمعنى البيت الأول، أو مختلفاً عنه أو مكملاً له .»(٢). ويضيف بأن هذه الصورة هي شائعة في قصة جلجامش (٣)

---

* إيفان فوناج FONAGY، اللغة الشعرية، في عدد ديوجين، ١٩٦٦، غاليمار، والمخصص لقضايا اللغة، ص ١١٠.

(١) دولياغر، البحور الشعرية في الملحمة البابلية، مقالة نشرت في مجموعة الدراسات التي أشرف على جمعها السيد بول غارولي (جلجامش وأسطورته، ص ص ١٤٥-١٥٢) انظر قائمة المراجع (غارولي).

(٢) باقر، طه: انظر قائمة المراجع، ص ٧.

(٣) نفس المرجع السابق.

حيث نلاحظها، بشكل خاص، بعد موت (إنكيدو) في مونولوجات
جلجامش الغارق في الألم والحيرة:

- صديقي الذي كنت أحبه جداً
- صديقي الذي خاض معي كل التجارب
- إنكيدو، الذي كنت أحبه جداً
- الذي خاض معي كل التجارب
- رحل حيث مصير البشر
- إنني أبكيه ليل نهار

[لابا، ٢٠٤]

ولابد من الإشارة في هذا الفصل، إلى أننا قد حددنا لأنفسنا خطة منهجية، سنحاول الالتزام بها، وهي معالجة ظاهرة التكرار التي بدأنا ببحث شروطها في الفصل السابق. هذه الظاهرة التي تتميز بها قصتنا بشكل واضح، محاولين دراسة آثارها السردية، مبتعدين عن كل اقتراب APPROCHE تحليلي يصعب علينا خوض غماره بمعزل عن النص الأصلي.

حتى وإن تميز الجنس الأدبي الملحمي عموماً بظاهرة التكرار هذه، فإنها في قصة جلجامش، تؤدي وظيفة أكثر تميزاً.

بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية للتكرار فإنه يلعب دوراً هاماً في بناء النص، ذلك لأن الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في رسالة ما تختلف في دلالتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك. فاللفظة أو المقطع المتكرر، يتسع ويكبر ويكتسب أبعاداً جديدة تستطيع القيام بوظيفة وصفية وتأكيدية (1).

وفي قصة جلجامش سنتوقف عند نوعين من أنواع التكرار، هما:

---

(1) بسهاكي، هـ.، أشكال الأسلوب، سلسلة ماذا أعرف؟ ١٩٨١، ص ٥٧.

١) تكرار الكلمات أو التكرار اللفظي.

٢) تكرار المقاطع أو التكرار المقطعي.

نذكر هنا أيضاً بأن الألفاظ أو المقاطع المكررة ليست هي نفسها الواردة في النص الأصلي (الأكادي أو العراقي)، وهذا أمر طبيعي.
إذاً ما نجده مكرراً في النص الفرنسي هو أثر المقاطع والألفاظ الأصلية أو معادلها. وقد وعينا إلى الأثر السلبي الذي قد تتركه هذه الترجمة على طبيعة التحليل، لذا سنحاول تجاوزها من خلال المنهجية التي التزمنا بها منذ البداية.

• يظهر تكرار الألفاظ في عدة أشكال. فهناك مثلاً تكرار لفظة واحدة نحو بداية عدة ملفوظات، ANAPHORE :

"١- لتبكيك قمم الجبال والهضاب
٢- ليبكيك زيت الأرض
٣- لتبكيك الدبغة،
٤- ليبكيك الضبع والنمر والأيل والثعلب
٥- ليبكيك (عولاي) المقدس.
٦- ليبكيك الحراث ..."

[لابا، ١٩٥]

إنّ جلجامش يرسم في هذا، إشراك الجماد (١، ٢، ٥)، والحيوان (٣، ٤) والبشر (٦) في أحزانه، يريد منها أن تبكي هي أيضاً صديقه الراحل، انكيدو. إنه (جلجامش) يريد أن يجعل من حزنه حزناً شاملاً، كونياً.
تبكي الكائنات الحية والجمادات التي هي معنية بهذا الحدث، موت انكيدو.

ورد عجب في ذلك ، فقد خُلق من الجماد (الآجر المشوي) ، ثم من نفحة الهية (نينورتا) ، وعبد ذلك حياة الحيوانات (في السهل) لتتطور أول خطاه بعد اكتمال خلقته .

إنّ انكيدو، الذي هو تجسيد هذه الأشياء وهذه الكائنات يستحق منها شيئاً من الحزن، إن لم يكن الحزن كلّه . أما جلجامش فحزنه يجب أن نفهم من خلال أن موت انكيدو هو موت جلجامش في نفس الوقت .

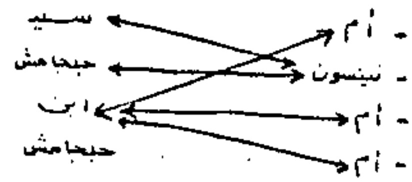
٧ - نينسون ، الحكيمة ... قالت لسيدها

٨ - أم جلجامش ، الحكيمة ... قالت لابنها

٩ - أم جلجامش .. قالت . لجلجامش

١٠ - أم جلجامش ... قالت لجلجامش

أو باختصار :



في مجموعة المقطوعات السابقة نلاحظ أنّ التكرار اللفظي الذي يبدو ظاهرياً ميكانيكياً ، يخبئ في العمق دلالة كبيرة ، إذ يبيّن لنا ثلاثة أنواع من العلاقات أو الأدوار التي يقوم بها الشخص الواحد :

١- علاقة قرابة : أم ـــــ ابن

٢- علاقة مواطن بالسلطة : نينسون - سيد

٣- علاقة تساوي (مواطنة) : مواطن - مواطن

أم جبجامش هي في نفس الوقت مواطنة عادية، وهي في مكان آخر هي مستشارة الملك الذي هو أيضاً ابنها.

وهذه الشخصية، حينما تقوم بتفسير أحلام جبجامش (٧، ٨، ٩، ١٠) فإنها تؤدي ثلاث وظائف مختلفة، أو نفس الوظيفة إنما بأشكال مختلفة. لكننا نفضل القول بأن هذه الشخصية تؤدي ثلاث وظائف مختلفة لنفس الرؤسية. أما مضمون الأحلام فيبقى ثابتاً بمعزل عن المكانة الاجتماعية التي يحتلها المؤول.

في طريقه إلى أوتنا-نابيشتيم، باحثاً عن سر الخلود، يطلب جبجامش إلى صاحبة الحانة أن تدله على الطريق:

" قولي لي ما هي الوسيلة لمعرفة الطريق "

" الوسيلة لمعرفة الطريق قوليها لي. "

[دباغ، ٢٠٥]

في البداية قد يرى القارئ أي اختلاف بين الملفوظين من الناحية الدلالية، بينما يلاحظ أن الفرق بين شكليهما واضح.

في الملفوظ الأول يشدد جبجامش على الحصول من صاحبة الحانة على إمكانية القول، ونستند في هذا إلى كون أن الناص قد وضع الملفوظ (قولي لي) في بداية الجملة.

أما في التوزيع الثاني لنفس الجملة فيبين أن وضع اللفظة (وسيلة) في البداية يؤكد على أن جبجامش قد حصل على إمكانية القول من قبل صاحبة الحانة، وما هو بحاجة إلى الاستفسار عن العنصر الثالث في طلبه، أي (الوسيلة).

بحسب قواعد علم اللغة النصي:

الموضوع: قولي لي يتحول إلى تعليق

والتعليق في الملفوظ الأول يتحول إلى موضوع (وسيلة)

وهكذا تنتقل الأولوية في الملفوظ الثاني إلى ما كان ثانوياً في الملفوظ الأول.
أما الاختلاف الثاني فيتضح من خلال النبرة أو الأداء. حيث يستطيع القارئ ملاحظة أن جلجامش الواثق من نفسه، الملك، والقادر - برأيه - على التأثير بمصاحبة الحانة يلجأ إلى صيغة الأمر، لكنه أمر يتضمن التساؤل في نفس الوقت. أما في الملفوظ النفسي الثاني، فإنه يعود إلى وعي وضعه الحاضر، فيضع متحدثه مباشرة في صورة ما يبحث عنه (الوسيلة).
وهكذا يتحول النبر من صاعد (في الأول) إلى هابط (في الثاني).
ما يؤكد ذلك لجوءه إلى نوع من التوسل في الملفوظين التاليين:

« إذا أمكن ..... سأجتاز البحر
« وإذا لم يكن ذلك ممكناً، فسأهيم في الصحراء »

في هذا النوع من الأحاديث تتنوع المشاعر أو الحالات النفسية وتتراوح بين الشعور بالضعف المطلق وبين الشعور بالقوة المطلقة. كما يمكن لحديث كهذا إعطاء القارئ فكرة عن طبيعة وطابع القاص نفسه، الذي يحاول هنا، على ما يبدو، الاستعجال به (القارئ) نحو النتيجة التي يسعى إليها.
بعد موت انكيدو، ينطلق جلجامش باحثاً عن سر الحياة. صرنا نعرف هذا. ونعرف أيضاً بأن جلجامش قد التقى أثناء بحثه بعدد من الشخوص التي ساهمت بتسهيل مهمته وتوجيهه نحو الطريق المؤدية إلى مقر أوتانابيشتيم. وفي كل مرة كان جلجامش يتعرض إلى جملة من التساؤلات من قبل هذه الشخصية أو تلك.
سنحاول هنا استعراض هذه الأسئلة ومن خلالها قراءة أجوبة جلجامش.
في البداية، يلتقي جلجامش بالرجل - العقرب، دليله الأول، ويسأله:

- لماذا سلكت هذا الدرب الطويل ؟
- لماذا قصدتني ؟
- ولماذا اجتزت الأنهار والمسالك الصعبة ؟
- أريد أن أعرف إلى أين يقودك طريقك هذا ؟

[لدبا ، ١٩٩]

وبعد مرافعة مقنعة ، يتمكن جيجامش من الحصول على مساعدة الحانة ، ومن ثم يتابع طريقه . ويلتقي بصاحبة الحانة التي تطرح عليه تقريباً نفس الأسئلة السابقة . وبعد أن تقدم له العون ، يتابع طريقه مرة أخرى حيث يلتقي أور شنابي الذي يقوده بعد ذلك إلى حيث أوتنابشتم .

وكلما اقترب من هدفه ، كلما كانت الطريق محفوفة ، وهذا الخوف الذي يعتري قلب جيجامش ، نستطيع تلمسه من خلال التكرار :

- عندما وصل إلى ..." مكررة ١١ مرة
- عميقة هي الظلمات..." (٨ مرات)
- لم يعد باستطاعته رؤية أي شيء..." (٧ مرات)

وهذا التكرار نجده في كل مقطع وصفي جديد ، ومن ثم إذا عدنا إلى النص واستخرجنا الملفوظات المكررة ، ومن ثم أعطينا لكل واحد منها حرفاً فإننا نخرج بالترتيب التالي :

أ / ب / ت / أ / /	(١) ....
أ / ب / ت / أ / /	(٢) ....
/ ب / ت / أ / /	(٣) ....
/ ب / ت / أ / /	(٤) ....
/ ب / ت / أ / /	(٥) ....
/ ب / ت / أ / /	(٦) ....
/ ث / أ / /	(٧) ....
/ ث / أ / /	(٨) ....
/ ج / د / أ / /	(٩) ....
/ أ / /	(١٠) ....

هذا هو الشكل العام لترتيب الملفوظات التي أشرنا إليها ، فماذا نلاحظ ؟!
نلاحظ أن البيتين الأوليين يبدأ كل واحد منهما و ينتهي بنفس اللفظة .
(أ .... أ)
والأبيات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) تبدأ بنفس اللفظة (ب) وتنتهي بلفظة أخرى (أ) متكررة في نهاية كل بيت من هذه الأبيات.
وإذا تفحصنا هذه الملفوظات العشرة فإننا نلاحظ بأنها تنتهي جميعها بنفس اللفظة (أ) .. بعد هذا ألا تشكل هذه اللفظة نوعاً من القافية ؟.

في كل مرحلة من مراحل الطريق التي سلكها جلجامش وصف ورؤية معينة ، ونتيجة معينة تختلف عن السابقة على الرغم من تكرار أحد الملفوظات :

« حينما وصل إلى مسافة فرسخين مضاعفين »

ماذا يرى ؟:

« عميقة هي الظلمات »

وهكذا دواليك .. كلما تقدم جلجامش في طريقه تولد عنده شعور جديد ، ولاحظ بأن النور كان يخبو تدريجياً . هل هو شعوره بالفشل أم بقرب الخلاص؟ سنرى ذلك .

« حينما وصل إلى مسافة فرسخين مضاعفين
أطلق صرخة .... (١)

« حينما وصل إلى مسافة تسعة فراسخ
أحس بريح الشمال .... (٢)

« حينما وصل إلى مسافة أحد عشر فرسخاً
بان الفجر .... (٣)

« حينما وصل إلى مسافة إثنا عشر فرسخاً
وجد نفسه في ضياء الشمس .... (٤)

« عند ذلك اتجه إلى البستان لينظر الأشجار الحجرية ...(٥)

[لوحة ٩، ٢٠١]

إن المتعقب لخطوات جلجامش هذه يلاحظ كم هي بطيئة .. بطء قاتل ، ومع ذلك فهو بطء يثير الخوف والقلق ، ويدفع نحو التساؤل .. أهو الكشف أم الاكتشاف ؟ أهو الخوف من التجربة الأولى؟ أم هو الخوف من رؤية الذات ؟ ..
إن تكرار الملفوظ (عندما وصل إلى ......) يتفق تماماً وينسجم

هي الحالة النفسية التي يعيشها جبجامش في هذه اللحظات الصعبة.
إنه يقف، يتردد!. وهل يستعجل غيرالواثق بسرعة خطاه؟!
غير الواثق من سلامة الطريق؟..

إنّ الانتقال مع جبجامش عبر هذا النفق المظلم، المخيف
والفاصل بين عالمين. عالم الجهل وعالم المعرفة، عالم الفناء
وعالم الخلود. هذا الانتقال يثير الرعب في نفس القارئ أيضاً،
ويجعله يمشي على أعصابه، مقبوض النفس، ينتظر الخروج على
أحرّ من الجمر..

لم يصرخ جبجامش إلا حين وصوله إلى الفرسخ الثاني عشر، أي
بعد أن توغّل وغاص في لجة الظلمات. وهو، في هذه
اللحظة بالذات لا يستطيع العودة ويخشى من الاستمرار.

إنّ نقطة اللاعودة هذه يشكل مواجهة حقيقية مع المجهول،
ومع الشك بالذات وبالآخر. لكن من هو، أو ما هو الآخر هنا؟..
إن صرخة جبجامش هذه هي تعبير عن...... الأسف!...
إنه المخاض حتماً....

وتبدأ ريح الشمال بالنسال إلى وجهه، تداعبه، تشعره بأنه
لايزال هناك، إنها بداية الخلاص. خلاص سيتحقق مع
بزوغ الفجر. ويبزغ الفجر، ويعود جبجامش إلى نفسه
من جديد.. إنه لايزال في عالم الأحياء - الفانين: عالم البشر
لكن هدهه بدأت تبع عالم الخلود: بستان الأشجار
الحجرية. أهذا هو عالم الخلود؟! هكذا يجعل جبجامش
يسائل نفسه.
ومع ذلك فإنه يتابع...

نعود الآن إلى الأسباب الثلاثة التي قدمها جبجامش من خلال
أجوبته لسادوريه في اجتياز الطريق: الرجل العقرب، وصاحبة
الحانة ثم أور شنابي وأخيراً أوتنابشتيم.
نلاحظ أن هذه الأجوبة لا تتغير على صعيد الشكل، أما على

حسب المضمون فيمكننا استخلاص ما يلي :

١- خوف جلجامش من الموت .
٢- رغبته في الخلود .
٣- الفراغ الهائل الذي تركه في نفسه موت صديقه .

إنّ تحليلاً سريعاً لهذه المبررات التي دفعت بجلجامش كلها إلى مغامرته هذه ، من شأنه توضيح التشابه الشكلي في الأجوبة من جهة واختلاف مضمونها من جهة أخرى .
سنلاحظ أن كل جواب يتميّز عن الآخر بحسب نظرة جلجامش وتوجيهه لمكانة متحدثه :

أ- لا يحصل الرجل - العقرب من جلجامش إلاّ على جواب موجز . إذ يشرح له خوفه من الموت الذي أصاب صديقه ، هذا الموت الذي كان السبب في التغيّر الذي أصاب جسده .
كما نلاحظ أن موقف جلجامش من هذا الرجل - العقرب كان موقفاً حيادياً ، غير مكترث .
ومن ناحية أخرى ، فإن الرجل-العقرب لا يتردد كثيراً في إعطاء جلجامش المعلومات المطلوبة ، ربما لأنه كان يعرف بأن جلجامش سيتعرض خلال طريقه إلى مشاق وصعوبات كبيرة قد تثنيه عن عزمه .

ب- أما جواب جلجامش لصاحبة الحانة فينطوي على بعض التميّز . حيث يسرد لها أدق تفاصيل الأسباب التي دفعته لركوب المغامرة . كما يبالغ في شرحه لحزنه وأساه .

وينقسم جواب حبجاهش إلى صاحبة الحانة إلى جزئين أو بالأحرى إلى نتيجة وسبب، ويمكن صياغتهما كالآتي :

« إذا كنت في هذه الحالة ..... » (نتيجة)

« فذلك لأني ..... الخ » ..... « سبب »

وهذا النوع من التركيب المنطقي يبيّن أهمية الموضوع من جهة وأهمية المتلقي من جهة أخرى (النتيجة والسبب).
ومن الملاحظ أنّ حبجاهش قد اعتمد في جوابه هذا إيقاعاً بطيئاً. كما لجأ إلى الاسترسال حبّاً لصاحبة الحانة وحرصاً على تهدئته وإقناعه. وبالنتيجة فإن حبجاهش قد حصل من صاحبة الحانة على ما يريد.

٣- في جوابه على تساؤلات أورشنابي، نوتي جودة أوتا-نابيشتيم، يقوم حبجاهش، هذه المرّة، بإدخال مضمونهم على أجوبته التي استعرضناها. حيث يقوم مرغماً كبرياء البحار، ورفع شأن هذه المهنة المليئة بالمخاطر والمتسمة بالبطولة والجرأة. الأمر الذي يلعب دوراً إيجابياً ومساعداً في حصوله على مساعدة هذا البحار العتيق، الذي يقوم بمرافقته في مركبه إلى حيث أوتا-نا بيشتيم.

* * *

الفصل الخامس

المنظور السردي
(وجهة النظر)

يعتبر جيرار جينيت G.GENETTE الناقد والسيميائي المعروف من الأوائل الذين قاموا بإدخال مصطلح التركيز FOCALISATION أو وجهة النظر Point de vue في مجال تحليل السرد القصصي حيث جعل منه مرحلة هامة من مراحل التحليل وعالجه ضمن ما يسميه بصيغة المسرود Mode du RECIT (1).

ومن قبله حاولت الناقدة فرانسواز روسوم - غيون، في كتابها (نقد الرواية) معالجة نفس الموضوع تحت اسم المنظور السردي، PERSPECTIVE NARRATIVE (2) وهو الاسم الذي ارتأينا الأخذ به في دراستنا هذه.

من المعروف أن القصة، أية قصة، لا تروي نفسها، وهذا بديهي، إذ لا بد لها من راوية أو قاص يعرّف الآخرين بها.

هذا القاص سيترك بالضرورة بصماته على القصة، لأنه هو صانعها، ومحتوبها تبعاً لمفاهيمه وتبعاً لطبيعة رؤيته للكون والحياة.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن كل شخصية من شخصيات القصة تكون لنفسها رأياً أو وجهة نظر حول الشخصيات الأخرى.

وفي أغلب الأحيان يقوم القاص بالتعبير عن وجهة نظره عبر إحدى شخصيات قصته، لكن وجهة نظر القاص ليست هي التي تهمنا في المقام الأول هنا، إنما وجهات نظر الشخصيات حول بعضها بعضاً.

---

(1) جينيت ج. - أشكال، ٣، منشورات سوي، ١٩٧٢، ص ٢٠٦ وما بعدها.

(2) غيون ف.ر. - نقد الرواية، غاليمار، ١٩٧٠، ص ١١٤ وما بعدها.

إنّ هذه الوسيلة تتيح لنا تكوين فكرة عامة عن القصة، وتبيّن لنا مدى تفاعل القاص مع شخصيات قصته. إنها وسيلة تصل بنا إلى أكثر الغايات طموحاً، كما يقول بوث BOOTH (١). وهذه الغايات ليست سوى اكتشاف أو تحسس الآثار التي تتركها النفس في أعماق القاص.

وغالباً في الصحيفة عدد لا بأس به من الصفات التي يسبغها القاص على حيوانات مثل: متبع المعرفة، الحكيم، رجل التجربة والمغامرة، الملك العظيم، بابي إسوار أورورث ... الخ.

لكنّ القاص ، لا يستأثر بالحديث وحده. إذ نراه ينسحب من دور المعلق تاركاً لشخصيات مهمة التعبير عن نفسها أو عن غيرها. لكنه قبل أن «يستقيل» من دوره التسجيلي هذا، نراه وهو يختصر مضمون القصة في الاستهلال، متوجهاً ليس إلى القارئ، إنما إلى ما يسمى بمتلقي السرد NARRATAIRE الذي يقع مكانه، حاشية، بعد الأنا الخاصة بالقاص. والمتلقي هنا هو «البرد»:

« أرسيد البرد أن أروي قصة لهذا الذي ... »

إنّ القاص لا يتوجه بحديثه إلى متلقٍ محدد، إنما إلى كل المتلقين المحتملين. إنه يخاطب العالم أجمع، بمعنى آخر كل أولئك القادرين على الاندماج في أحداث القصة لدرجة تجعلهم ٥ من شخصياتها.

هذا "القارئ الخيالي" LECTEUR FICTIF، يشكل، بحسب جيرالد برينس G.PRENCE « أحد العناصر الأساسية لكل عملية سرد قصصي » (٢). وهو ـ أي القارئ الخيالي « كل متلقٍ مُسَجّل في النص، والذي يشكل جزءاً من عملية السرد، ندعوه، إذا شئنا، بالقارئ الباطني، قارئ مُسَجّل. وهو على أية حال، ليس نفسه متلقي العمل الأدبي، لأنه

---

(١) بوث، البعد ووجهة النظر، مجلة (بوييتيك)، عدد ٤، ١٩٧٠/ص ٥١٢.

(٢) برينس ج.: مقدمة لدراسة متلقي السرد القصصي، مجلة (بوييتيك) ١٤/ ١٩٧٣ ص ١٩٦.

مندمج فيه أصلاً. إنه أحد وظائف القصة» (١)

في كل سرد قصصي هناك المؤلف AUTEUR، وهو كما نعرف إنسان من لحم ودم يجلس وراء مكتبه ويكتب بريشته أحداث قصته أو روايته، له اسم معروف ومكان معين يمكن التقاء به فيه. وهناك ما أيضاً الراوي أو القاص NARRATEUR أو الرواة. وقد يكون هذا القاص أحد شخصيات القصة كما ذكرنا. يحدث أحياناً أن يندمج الراوي بالمؤلف حتى يصعب التمييز بينهما (الغريب لألبير كامو). وأحياناً أخرى يفترقان في بعض مواضع القصة أو الرواية أو يلتقيان في مواضع أخرى. والحالة الأخيرة هي التي لا يلتقي فيها المؤلف بالقاص، حيث يؤدي كل منهما دوره على انفراد كما هو الحال في قصة جلجامش.

من يقص علينا قصة جلجامش ؟

من هو مؤلفها ؟

بينما يسهل علينا الإجابة على التساؤل الأول، فإن في الإجابة على الثاني صعوبة كبيرة.

راوي جلجامش هو، كما قلنا، شخصيات القصة، لكن كيف تروي هذه الشخصيات قصتها ؟ وما هو تقسيمها لبعضها بعضاً ؟..

● إن جلجامش، بالنسبة لأهالي أوروك، هو ملك ظالم، مستبد لكنه في نفس الوقت راع حكيم. لكن أصواتاً أخرى، ينقلها إلينا القاص، تقدم جلجامش على أنه مغامر متهور، خصوصاً بعد قتله

---

(١) روسيه ج، في كتاب قضايا القراءة (مرجع مذكور) ص ٢٣.

مدارس غابة الأرز (خمبابا)، وبعد الإهانة التي وجهها للإلهة عشتار.

هنا، من هو الطرف الذي يمتلك المعلومات أكثر عن الطرف الآخر؟ أهو شعب أوروك أم جلجامش؟

القصة تقدم لنا وجهة نظر شعب أوروك حول جلجامش لكنها لا توضح أبداً وجهة نظر هذا الأخير في شعبه. اللهم إلا إذا اعتبرنا الحادثة التالية نوعاً من التقييم الضمني لشعب أوروك من قبل جلجامش، ألا وهي رفضه لأن ينال الخلود دون أن يشاركه شعبه في ذلك!..

إننا نعتقد بأن الشعب، بحسه العفوي، يعرف عن جلجامش أكثر مما يعرف هذا الأخير عن نفسه وعن شعبه بدليل أن هذا الشعب ظل يعتبر جلجامش حكماً طيباً على الرغم من استبداده.

● يقول أنكيدو لصديقه جلجامش:

«نعم، لقد أحببتك أخي... كان لزاماً.. فحقّ لك أن

ترفع رأسك فوق رؤوس كل الأزواج الآخرين.

وحقك يا خليلي بالملك من دون سائر البشر..»

[الدباغ، ١٦٢]

هذه هي وجهة نظر أنكيدو بجلجامش.. وهي من نوع الاحترام والتقدير الذي تعزز في نفس أنكيدو منذ صراعه معه.

● كلما تقدمنا في قراءة السرد القصصي نكتشف بأن المنظور السردي أو التركيز ينتقل من المستوى الداخلي نحو المستوى الخارجي.

ويبقى القاص محترماً دور المراقب أو المسجل في بعض الأحيان، وتسمى القصة في هذه الحالة، قصة سلوكية BEHAVIOURISTE ، أي أن القاص يكتفي بوصف سلوك الشخصيات أو وصف أشكالها الخارجية.

لكن، قصة جلجامش لا تندرج ضمن هذا الإطار فقط. لأننا نجد أن القاص في بعض الحالات يندمج في مشاعر وأحاسيس شخوص قصته:

. ونعلّم (البغي) هذا المتوحش [انكيدو] البري
ما يمكن للمرأة تعليمه.
[عادربه، ٦٩] ......

وفي مكان آخر، يعرف القاص بأن «عقل انكيدو قد تفتح» نتيجة علاقته بالبغي.

في المثال الأول، كيف عرف القاص بأن انكيدو صار بريًا. إن لم يكن يعرف الطريقة والسبب من أجله قامت الآلهة بخلقه؟
ثم كيف يعرف القاص بأن انكيدو كان يبحث عن صديق [عادربه، ٣١٤] لو لم يكن يعيش داخل هذه الشخصية ويفهم مكنوناتها؟

تنهمر الدموع من عيني جلجامش ويقول:
. نعم سأسلك دربًا ما سلكته قط
. ولي أحيى حتى وحيرته
. فأرزا ما قدّر لي وعدت سبيلها
. سوف أتمتع، أنا الولد لشمش، بالسعادة التي
. أدين لك بها.
. وسأجعلك فوق كل العروش.
[ن.م، ١٦٧]

من الذي يتحدث هنا ؟ أهو جلجامش أم القاص ؟ أم كلاهما معاً ؟.
هنا يندمج القاص بالشخصية كلية يتحدث من خلالها ، مستفيداً من ذلك في استعجال الأحداث وإعطاء صورة أخرى عن جلجامش ، صورة لم نعرفها عنه بعد ، صورة الضعف والشك .

بشكل عام ، لا نعتقد أن مداخلات القاص وتعليقاته لا تمنع القارئ ، أبداً ، من الاستمرار في معايشة جوهر الأحداث ، لأن النسيج العام لقصتنا هذه يندرج في إطار «القول هو الفعل» *Quand dire C'est faire* ؟ أي أنه لا وجود لكلام مجاني لأنه يقترن دوماً بالفعل .
ولا تظهر تدخلات القاص إلا قليلا . تنقطع كل أشكال الحوار ، أي عندما تغيب الشخوص من أعيننا . لكن غيابها هذا لا يعني انقطاعها عن الفعل ، ذلك لأنها تمارسه في مكان آخر . والقاص لا يحل محل شخصياته . إنه يلاحظ ويعرض النقص في بعض الحالات والتركيز في قصة جلجامش لا يقتصر على الأشخاص فحسب ، ربما يتجاوزه ليشمل الأشياء ، لكن خصوصاً ، الأفكار .
يجد القارئ نفسه في البداية متجهاً بانتباهه نحو قضايا حالاتية تكاد تكون منعزلة لكنها سرعان ما ترتبط ببعضها ، حالة جلجامش ، حالة ، شعب أوروك ، حالة انكيدو ... الخ .
وهكذا فإن السرد القصصي يبدأ من الخارج وينتهي بالداخل ، يبدأ بالمادي ، ويؤدي إلى المجرد (فكرة الحياة والموت) ، وأخيراً ينطلق من الفردي لينتهي بالجماعي .
ويسهل التحقق من هذا التحول إذا تتبعنا تطور الأحداث . في البداية يكون القارئ فكرة غامضة ، غير دقيقة عن جلجامش ،

---

* كتاب أوستين المترجم إلى الفرنسية تحت هذا العنوان (منشورات سوي) ١٩٧٠ .
العنوان الأصلي : HOW TO DO THINGS WITH WORDS
1962, Oxford University Press.

وشعب أوروك دهشوا أكثر من مرة بهدف الوصول إلى غاية أخرى، تماماً مثلما في ذلك مثل انكيدو، الذي ولد ومات لينبّه جلجامش إلى سر وجوده..

إذا تركنا الاستهلال جانباً، فإن الأسلوب في القصة، هو أسلوب مباشر. والحديث المباشر يسيطر سيطرة تامة على معظم أطراف السرد، حيث نلاحظ أن هذا الحديث هو مسبوق دائماً بمقولات تسمى استهلالية، مثل (قال، يقول، شرح ..الخ). وفي هذا الأسلوب إعفاء للمؤلف، وبالتالي للقارئ، من تحمل أية مسؤولية إزاء الأحداث وبالتالي إزاء نتائجها. لكن ذلك لا يعني أنه كان محايداً!.

*

* *

الفصل السادس

أوجه الرسالة في الحلم

يعتقد بعض المختصين في ثقافة وتاريخ شعوب بلاد ما بين النهرين القديمة، بأن تلك الأحلام الواردة في قصة جلجامش من نوع (الأحلام - الرسائل) RÊVES - MESSAGES ، إنها (أحلام - رموز) ذلك: « الحلم - الرسالة لا يرد دائماً في إطار مصطلحي متصلب... والرسالة المنقولة هي رسالة ملفوظة بكلمات واضحة ومفهومة » (١). بينما تكون الرسالة في (الحلم - الرمز) ملفوظة « بعبارات واضحة بشكل مباشر » بل على العكس، فإن الحالم يرى مجموعة من الأفعال والحركات أو الأحداث العقلية تكون أبطالها محددين، مثل الآلهة والنجوم أو الأشياء الأخرى (٢).

لقد نشأ الحلم في قصة جلجامش، أو عند جلجامش بالتحديد، نتيجة خطر كان يهدد أمنه كإنسان، ونتيجة عجزه أمام إيجاد حلول مناسبة لحالته النفسية.

على إثر المغامرات التي قام بها نشأت عند جلجامش مجموعة من الأحلام تندمج في إطار ما سميناه بالأحلام-الرسائل. والحلم التالي الذي رآه انكيدو، من ناحية أخرى يبين ما ذهبنا إليه:

« كان الليل والشمس مجتمعين.

---

(١) أوبنهايم ل. - الأحلام في الشرق الأوسط، في كتاب: الحلم والمجتمعات الإنسانية، وهو كتاب أشرف على إعداده روجيه كايوا و ج. غرونيبوم، منشورات غاليمار، ١٩٦٧، ص ٣٢١.

(٢) نفس المرجع السابق.

« يقول آنو لإنليل :

• لماذا قتلو [جلجامش وانكيدو] الثور السماوي ؟

• ولماذا قتلو خمبابا ؟

• ولابد أن يموت ذلك الذي قام باقتلاع أرز الجبال »

[الدباغ ، ١٨٧ - ١٨٨]

وتروي بقية الحلم المناقشة التي دارت بين الآلهة بخصوص من يجب أن يموت ، جلجامش أم إنكيدو ؟ وأخيراً يقع الاختيار على إنكيدو.

هذا الحلم يشكل رسالة واضحة أو تنبيهاً ، حيث تظهر فيه الشخصيات على حالها . ومعنى الحلم واضح لا يحتمل أي لجوء إلى هذه النظرية أو تلك من نظريات التحليل النفسي ، لدرجة أن جلجامش نفسه قد قام بتفسيره .

وفي الحالتين فإن الحلم يتضمن رسالة . وكون هذه الرسالة ضمنية أم صريحة ، فإن ذلك لا يغير من طبيعة أو دور مضمون الحلم التوقعي أو التحذيري .

من حلم جلجامش الأول والذي يقوم بسرده لأمه ننسون ، نستخرج العناصر التالية :

• تسقط نجمة من سماء آنو وتستقر بين قدمي جلجامش على شكل صخرة.

• يحاول جلجامش زحزحتها عبثاً .

• يجتمع سكان أوروك حولها ويقومون بتقبيلها .

• يقوم جلجامش بتقبيلها كما لو كانت زوجة .

• يضعها (؟) عند قدمي أمه .

• تقوم الأم بجعل الصخرة مساوية لابنها .

وفي حلم ثان يرى جلجامش بدلاً من الصخرة ، فأساً مطروحة فوق الأرض.

إما بقية الحلم فتشبه الحلم السابق.
بعد أن قامت أم جلجامش بتفسير هذين الحلمين، يعرب
جلجامش عن رغبته في الحصول على صديق:

«هل يكون لي، بمشيئة الإله الأكبر إنليل، الحصول
على صديق وناصح؟»
[لدبا، ١٥٦]

وهي أمنية تنسجم مع أمنية أنكيدو في هذا المجال:

«بينما كانت البغي تحدثه،
تقبل كلماتها، ويوافق،
كان يبحث عن صديق...»
[لدبا، ١٥٦]

ومع أننا لا نرغب الدخول في متاهات التفسير الفرويدي لموضوع الأحلام إلا أن الحديث في هذا المجال لابدّ وأن يقودنا إلى الاسترشاد ببعض آراء هذا العالم الكبير في هذا المجال.

ما قدمناه عن الحلم يدخل في إطار التفسيرات التقليدية للأحلام. تلك التفسيرات التي تقول بأن الأحلام «تحمل كواشف من عند الآلهة والجن» (1) ومن المعروف أن مدرسة فرويد قد وضعت حداً لمثل هذه التقاليد، وأدخلت الحلم في مجال الدراسة العلمية. لكن هذا لا يعني بأننا سنحاول تفسير الحلم تبعاً لنظرية التحليل النفسي عند فرويد أو غيره.
إن حلم جلجامش، أو إنكيدو، له علاقة بحياة اليقظة.*
فإذا عرفنا بأن جلجامش يعرف بأن جيش أنو، الإله الأكبر، هو جيش مكون من نجوم السماء، وإذا علمنا بأن أنو هو أكبر الآلهة بلغة سومرها، لاستطعنا القول بأن جلجامش لم يكن يبحث عن

(1) فرويد س: تفسير الأحلام، ترجمة الأستاذ مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٦٩، ص ٤٤.

* لأسباب عديدة منها كوننا لا ندعي معرفة النظرية الفرويدية معرفة دقيقة أولاً، وثانياً لأن مجال بحثنا هنا يخرج عن إطار التحليل النفسي، وبصراحة أكثر، فإننا نعترف بأن هذا النص هو اقتحام له في مجال ليس مجاله. لكن ما اضطرنا إلى ذلك هو دور الأحلام العام في قسم لا بأس به من أحداث القصة. لذا فإننا نطلب العذر من المختصين

أي صديق. إنّ الصديق الذي يبحث عنه يجب أن يكون من صنف الآلهة، قوياً مثله، وعظيماً مثله، وهذا لو كان أحد جنود آنو الكبير!

وكان جلجامش على علم بوجود إنكيدو في السهل. لكن الذي لا يزال يجهله هو هل يمكن هذا الوافد الجديد أن يكون صديقاً له؟.

حينما تقوم ننسون أم جلجامش بتفسير هذا الحلم، فإن هذا الأخير سيطمئن للنتيجة الإيجابية، ومن هنا كان عدوله عن الإجهاز على خصمه (إنكيدو) حينما اصطدما في صراع عنيف. وعلى الرغم من لا واقعية العناصر المكونة لهذا الحلم، إلا أنها على علاقة أكيدة مع الواقع - واقع القصة، «لأن الحلم لا يحقق بأدق تفاصيله مبدأ شكل المحاكاة، ففي كل مرة يقوم الحلم بتقريب عنصرين من بعضهما بعضاً، فإنه يعني بذلك وجود علاقة وطيدة، ومن نوع خاص، مع ما يشبههما في فكر الحلم» (1)

لم يتمكن جلجامش من زحزحة الصخرة إلا بعد أن قبّلها، أي بعد أن أدخل فيها شيئاً من الحرارة الإنسانية. وهذا يقابل المشهد الذي لم يشأ جلجامش فيه الإجهاز على خصمه (إنكيدو = الصخرة).

أما تجمع أهل أوروك حول الصخرة، وتقبيلهم لها فهو تعبير عن رغبتهم في التخلص من الجانب الاستبدادي في سلوك جلجامش.

كما نلاحظ، فإن هذه الأحلام، هي عبارة عن أحلام «مسبقة الصنع» إذا جاز لنا التعبير، صاغها المؤلف بما يتناسب مع أهدافه في عملية السرد القصصي. والقاص - على ما يبدو - لم يقص علينا أحلامه هو من خلال إعارتها هذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصة. إنها هنا، عنصر من عناصر القصة، لا دخل لحياة القاص فيها على الإطلاق.

---

(1) فرويد، عن، مصطفى صفوان، في كتابه: الدولي وكاتبه، منشورات سوي، ١٩٨٢، ص ١٠٧.

هنا نلاحظ أن وعي جلجامش قام بالبحث عما هو بحاجة إليه، إنما يرغبه ويشتهيه في الحلم. أو أنّ هذا عامل الوعي يحاول التأكيد أو تأكيد معاناته في حالة الوعي عبر اللاوعي.

إن جلجامش قد أصبح بصورة انكيدو الذي لم يلتق به بعد بالدرجة أنه صار يراه في أحلامه. وتقوم الأم هنا بإعلام إنكيدو بأنه جلجامش يرى هذا الأخير الآن في أحلامه!

«قبل أن تأتي من أعماق السهل،

«فإن جلجامش، في أوروك، كان يرى أحلاماً

«تتعلق بك.»

[باقر، ١٥٤ - ١٥٥]

يمكن القول هنا، وعلى ضوء الملحوظ السابق، بأن جلجامش كان ينتظر.. لكن. من كان ينتظر إنكيدو بالذات؟ .. لا نعتقد ذلك.
إن جلجامش كان ينتظر ما يجسده إنكيدو، وما يحمله: أي الصداقة.

إن أحلام جلجامش تعبر بصورة عامة عن مجموع مشاعره وأحاسيسه التي لا تزال مشوشة إزاء وضع معين. وهذا الوضع هو: جهل جلجامش موطن ذاته. وهذه الأحلام ليست فقط عبارة عن إشباع رغبة ما* في نفس جلجامش، لكنها أيضاً إشباع لحاجة معرفية وجلجامش في أحلامه هذا يبني رسالة من ذاته ولذاته، وهو أمر يصعب عليه تفسيره، لذا فإننا نراه يلجأ إلى والدته لحل هذا الإشكال.

وفي حلم جلجامش الثاني، رأت ننسون أم الناس رمز الإنسان، وهو كذلك بالنسبة لفرويد**

إن لغة الحلم هنا تترجم فكرة مادية (وجود انكيدو، الحاجة إلى صديق)

---

* نقصد رغبة مادية.

** ليس تماماً الإنسان، إنما عضوه التناسلي، وهو في الرؤية نفس الشيء..

إلى فكرة مجردة . وقد يبدو هذا بأن الحالم يطمح إلى إعلاء
رغباته وإدخالها في عوالم مثالية من كل (تدنيس) .
بهذا المعنى ، فإن الحلم يتصل بارتباطه بحدث شديد
الوطأة على الحالم فيغرقه في حالة من القلق . وحينما لا يتمكن
الحالم من التخلص من هذا العبء فإن سلوكه يتخذ منحى
غير عادي (استبداديا مثلا في مواجهة القصة) . وهنا يكون
للحلم وظيفة إفراغية .

مشروع خاتمة

ذكرنا سابقاً أنّ غالبية المختصين في تاريخ وآداب حضارات وادي الرافدين القديمة، يجمعون على أنّ ملحمة جلجامش البابلية نتاج هذا الشعب أو ذاك من شعوب تلك الحضارات.
على هذا فإن كل ثقافة من ثقافات تلك الشعوب قد تركت بصماتها على الملحمة، دون أن يتأثر بناء الملحمة العام، وبقيت منسجمة تخلو من أي تناقض سواء منها ما يتعلق بالشكل أم بالمضمون.
وقد لاحظنا عبر محاولتنا التحليلية لمختلف جوانب القصة، تعاضد العناصر المكونة لها، وتناسقها وانسجامها وارتباطها في إطار نظام سردي متلاحم.
إنّ وحدة أجزاء النص الأدبي هو نتيجة تضافر مكوناته المختلفة. فإن قلنا بأن قصة جلجامش هي عمل تقليدي (كلاسيكي) فذلك لأنها بقيت محافظة على مقوماتها والتي التزمت بها وبتطوراتها، واحتفظت بها في انتقالها إلى شكلها المعروف.
هنا قصة شعب بمنظومة كاملة. ولأسباب تاريخية واجتماعية وثقافية فإن هذا الشعب لم يستطع إيجاد حل لمشكلته بنفسه، لأنه كان معتقداً بأنّ الحل بيد الآلهة صاحبة النهي والأمر.
لكن العامل الإنساني يبقى أساسياً حتى وإن كان الحل النهائي بيد الآلهة. هذا جلجامش، على الرغم من ثلثه الإلهي فإنه يتصرف كالبشر، وينال مصيرهم. وهذه الآلهة بحد ذاتها لم تفرض حلولها بشكل مباشر. إنما عن طريق البشر.
تبرز وحدة البنية السردية للقصة هنا، من خلال انسجام عناصرها في برنامج سردي منطقي يتميز بالمراحل التالية:

١- وجود مشكلة.
٢- البحث عن حل لهذه المشكلة.

٣- حل أو حلول مقترحة (نجاح أو فشل).
٤- العقدة.
٥- النتيجة.

هذه الاستراتيجية المنطقية تشكل عاملاً هاماً في الحفاظ على وحدة وتماسك النص السردي، وفي كلية ما ترتبط الظواهر ببعضها بعضاً، بفضل طبيعة العلاقات الداخلية التي تتحكم بهذه الظواهر وتوجهها.

● إن أي نص أدبي، بمجرد من مخاطب الإنسان والاندثار يحتوي بفضل ثلاثة عناصر أساسية هي: الإنسان، واللغة، والمعنى، ومنتجب الذاكرة، إذا كان النص الأدبي شفوياً.
يقوم الإنسان بالقراءة، إنه يحمل الأفكار ويوظفه تقنيات الأرقام.
أما اللغة فتتسم بمفرداته، بنظمها ويرتبها تبعاً لفكره وثقافته.
أما المعنى فليس له مكان ثابت له، فهو تارة يفصح عن نفسه وطوراً يتهرب، تبعاً لطبيعة مكانه في التركيب اللغوي وتبعاً لكفاءة القارئ.
هذه الكفاءة التي تشكل عاملاً هاماً في اكتساب ثقة النص، وبالتالي فإنها تشكل أحد المناهج الأساسية، إن لم تكن المزاج الوحيد الذي يدل على المعنى أو المعاني.
في قصتنا، وفي كل قصة أخرى، هناك بالضرورة المعنى أو المعاني التي أرادها القاص أو المؤلف. إنما يحدث في كثير من الأحيان، أن معان أخرى تبرز أثناء عملية التحليل أو القراءة.
وقد تلتقي هذه المعاني كلها، عندها ينبثق حيز دلالي واسع يشكل البعد الحقيقي أو العمق المعنوي؟ للقصة.
من الممكن، في بعض الأحيان، أن يضع القارئ يده إلا على جزء من المعنى، أو على معنى واحد من جملة معاني النص. ويعود هذا إلى جملة من الأسباب أهمها أهمية القارئ الفكرية والثقافية.

إنّ التفوق في دراسة وحيدة لعالم هو من شأنه الإشادة [illegible]
بالسنن الأدبية [illegible] بأنها تفرض عليه [illegible] لا يحتملها، وتمنع [illegible]
من السمو الحقيقي للفن.

باريس، تشرين الثاني ١٩٨٣

انتهى

*
* *
* * *

قائمة المراجع باللغات الأجنبية

نثبت هنا معظم المراجع التي ساعدتنا، بشكل مباشر أو غير مباشر، في صياغة أفكار هذا الكتاب. وهي وإن لم تبرز علانية في صفحات الكتاب، إلا أنّ أثرها قائم في كثير من الأفكار التي كوّناها حول هذا الموضوع.

وهي مرتبة أولاً حسب اسم المؤلف، ويليه تاريخ النشر، وأخيراً دار النشر، ومعظمها صادر في فرنسا، عدا بعض الكتب الأخرى التي صدرت في بلدان أخرى وقد أشرنا إلى ذلك.

1- AUZIAS M., 1974 - Le structuralisme, Seghers.

2- ADAM J.-M., 1976 - Linguistique et discours littéraire, Larousse.

3- ABOU DIB K., 1979 - Dialectique de la manifestation et de l'immanence (en arabe), Khaldoun, Beyrouth.

4- ALTHUSSER L., 1965 - Pour marx, Maspéro.

5- AMIET P., 1971 - Les civilisations antiques du Proche-Orient, Que sais-je?

6- AMIET P., 1960 - Le problème de la représentation de Gilgamesh dans l'art in CARELLI.

7- ARISTOTE, 1979 - Poétique, les belles lettres (1e éd.,1932).

8- ATSUHIKO YOSHIDA, 1978 - L'épopée (coll.) in littérature et genres littéraire, Larousse.

9- AUERBACH E., 1968 - Miméais, Gallimard.

10- AZRIE A., 1979 - L'épopée de Gilgamesh (traduction et adaption en langue française), Berg international.

11- BALIBAR E. et L. ALTHUSSER, 1968/1980 - Lire le capital, 2 vol., Maspéro.

12- BAQER T.,(s.d.) - L'épopée de Gilgamesh (Traduction de l'akkadien en arabe), Bagdad.

13 BARTHES R. 1957 - Mythologies, Seuil, Points.

14 " 1970 - S/Z, Seuil, Points.

15 " 1970 - Par où commencer? in Poétique N° 1.

16 " 1966 - Analyse structurale du récit in Communications 8

17 " 1970 - Analyse structurale des récits in recherhces de sciences religieuses, T 28, 1.

18 " 1977 - Le plaisir du texte, Seuil

19 " 1973 - Analyse textuelle d'un conte d'Edgar POE in CHABROL cf. Supra.

20 BAKHTINE M., 1978 - Esthétique et théorie du roman, Gallimard.

21 " 1970 - La poétique de Dostoiveski, Seuil.

22 BESSIERE I., 1974 - Sémantique, A.Collin.

23 BOUDON P., 1981 - Introduction à une sémiotique des lieux, les presses universitaires de Montréal et Klincksieck.

24 BAL M., 1977 - Narration et focalisation in poétique, 29.

25 BANFIELD R., 1973 - Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirects in Change, 16-17.

26 BLOIS J. et M. BAR, 1974 - Principes d'analyse structurale, Didier Bruxelles.

27 - BATAILLE G., 1973 - Théorie de la religion, Gallimard/idées.

28 - BÖHL D., 1960 - La métrique de l'épopée babylonienne, Gilgamesh et sa légende, in GARELLI.

29 - BLANCHOT M., 1955 - L'espace littéraire, Gallimard/idées.

30 - BOURNEUF R. et R. OUILLET, 1972 - L'univer du roman, PUF(1ᵉéd.).

31 CALAME Cl., 1979 - Discours mythique et discours historiques dans trois textes de Pausanids in DEGRES N° 17, pp. C1 - C30.

32 CASSIRER E., 1973 - Langage et myhte, Minuit.

33 " 1972 - La philosophie des formes symboliques, t.2 la pensée mythique, Minuit.

34 CHOMSKY E., 1980 - Le langage et la pensée, PbP.

35 CAILLOIS R., 1938 - Le mythe et l'homme, Gallimard/idées, préfacée par l'auteur en 1972.

36 CAILLOIS R. et G.E. von GRUNEBAUM (sous la direction de:), 1967

37 " - le rêve et les sociétés humaines, Gallimard.

38 COHEN M., 1971 - Matériaux pour une sociologie du langage, I, Maspéro.

39 " 1978 - Matéraiaux pour une sociologie du langage, II, Maspéro.

40 COHEN J., 1966 - Structure du langage poétique, Flammarion.

41 CORNEILLE J.-P., 1976 - La linguistique structurale, Larousse.

42 Colloque (de cerisy): 1978 - Prétexte: BARTHES, 10/18.

43 " " 1982 - Problèmes actuels de la lecture, Bibl. des signes, Clancier-Guenaud.

Collectifs (ouvrages) :

trimestre,
44 1981 - Lecture de "Le desert des Tartares de Buzzati", Belin, Collection DIA.
45 1975 - Psychanalyse et sémiotique, 10/18.
46 1976 - Une initiation à l'analyse structurale, cahier évangile, N°16, Mai.
47 1979 - Réthorique, sémiotique, 10/18.
48 1979 - Sémantique de la poésie, Seuil, Points.
49 1978 - TEXTLINGUISTIK, Revue du Centre de Recherches Linguistique et Sémiologiques de LYON, 5.
50 1977 - La critique littéraire, Que sais-je?, PUF.
51 1972 - Essais de sémiotique poétique, Larousse.
52 1979 - Espace et imaginaire, Presse Universitaire de Grenoble.

53 COURTES J., 1976 - Sémiotique narrative et discursive, Hachette.

54 COQUET J.-Cl., 1972 - Sémiotique littéraire, éd. universitaires, E.U.

55 COQUET J.-Cl. et Al., 1982 - Sémiotique, l'école de Paris, Hachette.

56 CHABROLE et Al., 1973 - Sémiotique narrative et textuelle, Larousse.

57 CHAUVEAU G.-P., 1971 - Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du Discours, langue française, N°9, 3 - 21.

58 CHARAUDEAU P., (1971-1973) - "L'analyse lexico-sémantique" (I, II, III) chaiers de lexicologie, N°18, 20. 23 - Didier-Larousse.

59 CHARAUDEAU P., 1972 - Sens et signification, cahiers de lexicologie N°21, Didier-Larousse.

60 " 1978 - Les conditions linguistiques d'une analyse du discours. Thèse reproduite par l'Université de Lille III.

61 " 1983 - Langage et discours, éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique), Hachette.

62 COHN D., 1981 - La transparence intérieure, Seuil.

63 DELAS D., 1977 - Poétique/Pratique, CEDIC.

64 DE MAURO T., 1971 - Une introduction à la sémantique, Payot.

65 DIEL P., 1966 - Le symbole dans la mythologie grecque, PbP.

66 " 1971 - La divinté (le symbole et sa signification),PbP.

67 " 1975 - Le symbolisme dans la Bible, PbP.

68 DAVID M., 1960 - Le récit du déluge et l'époée de Gilgamesh, in Gilgamesh et sa légende (cf. GARELLI)

69 DUMEZIL G., 1971 - Mythe et épopée, II, Gallimard.

70 DALLENBACH L., 1976 - Intertexte et auto-texte in Poétique,N°27.

71 DUBOIS J., 1969 - Enoncé et énonciation in Langage, 13.

72 DUMORTIER J. et F. PLAZANET, 1980 - Pour lire le récit, Deboeck-Duculot(Paris-Bruxelles).

73 D'Entreverne (groupe d') 1979 - Analyse sémiotique des textes,PUL.

74 DUCROT O., 1980 - Les mots du discours, Minuit.

75 " - Le structuralisme en linguistique, Seuil,Points.

76 DANON -BOILEAU L., 1982 - Produire le fictif, Klincksieck.

77 DURAND G., 1981 - Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas (8ème éd.).

78 DURAND G., 1976 - L'imagination symbolique, PUF (3ème éd.).

79 " 1979 - Figures mythiques et visage de l'oeuvre, Berg international, coll. l'île verte.

80 DELACROIX M. et W. GEERTS (éditeurs), 1980

81 " - Les chats de Baudelaire, PUN(Belgique) et PUF.

81 ELIADE M., 1952 - Images et symboles, Gallimard/Tel.

82 " 1963 - Aspects du mythe, Gallimard/idées.

83 " 1975 - Traité d'histoire des religions, PbP.

83 EVANS-PRITCHARD E.E., 1971 - La religion des primitifs, PbP.

84 FAY J.-P., 1972 - Théorie du récit, Savoir-Herman.

85 FAGES J.-B., 1968 - Comprendre le structuralisme, Regard-Privat.

86 " - Comprendre BARTHES, Pensée-Privat.

87 FREUD S., 1925 - Le rêve et son interprétation, Gallimard/idées.

88 " 1969 - Interprétation des rêves (tradcution arabe); éd. Darel Maa'ref bimasr (1re éd. 1958).

89 " 1979 - Introduction à la psychanalyse, PbP.

90 FOSSION A. et J.-P. LAURENT, 1981 - Pour comprendre les lectures nouvelles , De Boeck(Bruxelles) et Duculot(Paris

91 FORESTER E.M., 1981 - Aspects of novel, Pinguin Books (1eéd.1927).

92 FOWLER R., 1977 - Linguistics and the novel, Methuem & Co. Ltd., London.

93 FROOM E., 1953 - Le langage oublié, PbP.

94 FAUCILLON H., 1981 - Vie des formes, PUF (7ème éd.).

95 FRAZER J.-J., 1981 - Le rameau d'or,(1) Laffon.

96 FITCH B., 1981 - Narrateur et narration dans l'étranger d'A.Camus archives des lettres modernes N° 34 (2èmeéd.).

97 " 1972 - L'étranger d'Albert Camus, Larousse.

98 GARELLI P., 1971 - Le Proche-Orient asiatique, PUF.
1960 (études recueillies par :)
99 " - Gilgamesh et sa légende, Klincksieck.

100 GENETTE G., 1972 - FiguresIII, Seuil

101 " 1982 - Palimpsestes, Seuil.

102 " 1983 - TRANSTEXTUALITE in le magazine littéraire N°192, février, 40-41.

103 GARDIN P., 1974 - Les analyses du discours, Delachaux et Niestlé.

104 GREIMAS A.J., 1966 - Sémantique structurale, Larousse.

105 " 1970 - Du sens, Seuil.

106 GLAESON H.A., 1969 - Introduction à la linguistique, Larousse.

107 GUIBAULT A. et Al., 1981 - Symbolisme inconscient et symbolisme du langage in revue française de psych-analyse, t.XLV, Jan./Fevr., PUF.

108 GUIRAUD P. et P. KUENTZ, 1978 - La stylistique, Klincksieck.
GUIRAUD P.,

109 " 1980 - Le langage du corps, Que sais-je?, PUF.

110 HAMON Ph., 1972 - Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit, in le français pratique, 2.

111 " 1974 - Analyse du récit; éléments pour un lexique, in le français moderne, 2.

112 " 1971 - "Le Horla" de Guy de Maupassant : essai de description structurale in littérature, N°4, déc.

113 HENAULT A., 1979 - Les enjeux de la sémiotique, PUF.

114 HJELMSLEV L., 1971 - Essais linguistiques, Minuit.

115 HAMDANI A., 1977 - Sumer, la plus grande civilisation, Famot, Genève.

116 HALTE J.-F., 1977 - Pratique du récit, CEDIC.

117 HOMERE, 1931 - Odyssée, A.Colin/L. de poche.

118 " 1965 - ILLIADE, G/F.

119 HEUBECK A., 1960 - Betrachtungen zur Genesis des homerischen Epos, in Gilgamesh et sa légende.

120 HARDING E., 1976 - Les mystères de la femme, PbP.

121 IZARD M. et P.SMITH, 1979 (essais d'anthropologie réunis par:)

122 " - la fonction symbolique, Gallimard.

123 JAKOBSON R., 1977 - Huit questions de poétique, Seuil/Points.

124 " 1963 - Essais de linguistique générale, I, Minuit.

125 " 1973 - Essais de linguistique générale, II, Minuit.

126 JUNG G., 1982 - L'homme à la découverte de son âme, PbP.

127 " 1964 - Essai d'exploration de l'inconscient, Gonthier.

128 JUNG G. et KERENY, 1980 - L'essence de la mythologie, PbP, (4è éd.)

129 KASSAI G., 1970 - L'indirect dans la "princesse de Clève" in Les lettres nouvelles, mai-juin, 124-132.

130 " 1973 - Quelques recherches sur la style in, La Linguistique, vol.9, fasc.2, 131-140.

131 " 1973 - Forme de phrase et forme de récit dans "l'immortalité" in, Les lettres nouvelles, sept.-oct., 143-171.

132 " 1975 - De quelques aspects psycho-linguistiques du discours d'animation, in Langue française, 26, 93-101.

133 " 1976 - Documents et Discussions à propos de la linguistique du texte, in La Linguistique, vol.12, fasc.2, 120-128.

134 KASSAI G., 1976 - La relation thème-propos en Hongrois et en français, in Contrastes, A2, 93-97.

135 " 1977 -Quelques aspects de la néologie à propos de la "Précellence du langage françois" d'Henri Estienne, in le français moderne, 45, 57-63.

136 " 1979 - Langage et psychanalyse, in les cahiers du C.I.S.L. éd. de l'Université de Toulouse.

137 " 1982 - Une lecture de la CASADA INFIEL de F.Garcia Lorca, in Contraste, N°3, mai, 59-65.

138 KRISTEVA J., 1968 - Problèmes de la structuration du texte, in Théorie d'ensemble, Seuil.

139 " 1966 - Sémiotikè, Seuil/Points.

140 " 1981 - (rééd.) Le langage cet inconnu, Seuil/Points.

141 KUENTZ P., 1972 - Parole/Discours, in langue française, 15

142 LEVI-STRAUSS Cl., 1974 - (rééd.) Anthropologie structurale, Plon.

143 " 1973 - Anthropologie structurale, Deux, Plon.

144 LEPSCHY G.C., 1976 - La linguistique structurale, PbP.

145 LOTMAN I., 1973 - La structure du texte artistique, Gallimard.

146 LOTMAN I. et Al., 1974 - Travaux sur le système du signe, Complexe, Bruxelles.

147 LYONS J., 1970 - Linguistique générale, Larousse.

148 " 1978 - Eléments de sémantique, Larousse.

149 " 1980 - Sémantique linguistique, Larousse.

150 LARIVAILLE P., 1974 - L'analyse (morpho)logique du récit in, Poétique, 19.

151 LABAT R. et Al., 1970 - Les religions du Proche-Orient asiatique, Fayard Denoël.

151 LINTVELT J., 1981 - Essais de typologie narrative, J.Corti.

152 LEENHARDT J. et P. JOSA., 1982 - Lire la lecture, Le sycomore.

153 MOUNIN G., 1971 - Clefs pour la linguistique, Seghers.
1970 - Introduction à la sémiologie, Minuit.

154 MARTINET A., 1978 - Eléments de linguistique générale, A.Colin.

155 MAINGUENEAU D., 1976 - Analyse du Discours, Hachette.

156 " 1981 - Approche de l'énonciation en linguistique française, Hachette.

157 MALMBERG B., 1977 - Signes et symboles, Picard.

158 MACHEREY P., 1980 - Pour une théorie de la production littéraire, Maspéro.

159 MILLET L. et M. D'AINVELLE, 1972 - Le structuralisme, Psycho-thèque.

160 MAHMOUDIAN M., 1982 - La linguistique, éd. Seghers.

161 MATHIEU M., 1974 - Les acteurs du récit, in Poétique, 19.

161 MARIN L., 1973 - Utopiques : jeux d'espace, Minuit.

162 MANCEL Y. - De la sémiotique textuelle à la théorie du "roman" : Celine, in Dialectique N°9.

163 MITTERAND H., 1980 - Le discours du roman, PUF.

164 NIEL A., 1976 - L'analyse structurale des textes, E.U.

165 ORTIGUE E., 1962 - Le discours et le symbole, Aubier.

166 ORECCHIONI S., 1977 - La connotation, PUF.

167 " 1980 - L'énonciation, A.Colin.

168 PERPERE J.-Cl., 1979 - Les cités du Déluge, France-Empire.

169 PROPP V., 1970 - Morphologie du conte, Seuil/Points.(1re éd.1965)

170 PIAGET J., 1980 - Le structuralisme, Que sais-je?, (1re éd. 1953).

171 PERROT J. et M. LOUZON, 1974 - Message et apport d'information, in Langue française, 21.

171 PERROT J., 1980 - La linguistique, Que sais-je?, 11e éd. (1re éd. 1953).

172 POUILLON J., 1966 - Essai de définition (du structuralisme), les temps modernes, 246.

173 PEIRCE Ch. S., 1978 - Ecrits sur le signe, Seuil.

174 RASTIER F., 1973 - Essais de sémiotique discursive, Mâme.

175 REY A., 1976 - Théories du signe et du sens, Klincksieck.

176 RIFFATERRE M., 1979 - La production du texte, Seuil.

177 " 1980 - La trace de l'intertexte, in la pensée, N°215.

178 " 1971 - Essais de stylistique structurale, Flammarion

179 RUWET N., 1967 - Introduction à la grammaire générative, Plon.

180 ROBINS R.H., 1973 - La linguistique générale (une introduction), A. Colin.

181 RICOEUR P. et Al., 1980 - La narrativité, CNRS.

182 RICOEUR P., 1977 - La sémantique de l'action, CNRS.

183 ROUSSET J., 1979 - Forme et signification, J.Corti(8ème tirage).

184 RICARDOU J., 1967 - Problèmes du nouveau roman, Seuil.

185 SAFWAN M., 1968 - Le structuralisme en psychanalyse, Seuil/Points.

186 ″ 1982 - L'inconscient et son scribe, Seuil.

187 SEBAG L., 1964 - Marxisme et structuralisme, PbP.

188 SUMPF J., 1971 - Introduction à la stylistique du français, Larousse.

189 SUHAMI H., 1981 - Les figures de style, Que sais-je?

190 TODOROV T., 1965 - Théorie de la littérature (texte des formalistes russes), Seuil.

191 ″ 1967 - Littérature et signification, Larousse.

192 ″ 1978 - Symbolisme et interpétation, Seuil.

193 ″ 1978 - Poétique de la prose, Seuil/Points. (1971, 1re éd.

194 ″ 1968 - Poétique, Seuil/Points.

195 ″ 1972 - Théories du symbole, Seuil.

196 ″ 1972 - Introduction à la symbolique in Poétique II.

197 ″ 1970 - Introduction à la littérature fantastique, Seuil.

198 TADIE J.-Y., 1978 - Le récit poétique, PUF.

199 TESNIERE L., 1982 - Eléments de syntaxe structurale, Klincksieck (1ère éd. 1959).

200 VARGA KIBEDI, 1978 (présenté par :) - Théorie de la littérature, Picard.

201 VAN DIJK T. et Al., 1973 - Essais de la théorie du texte, Gallié.

202 VERNANT J.-P., 1981 - Mythe et pensée chez les grecs I, Maspéro (1^{re} éd. 1965).

203 VERNANT J.-P. et P. VIDAL-NAQUET, 1981 - Mythe et tragédie, FN/ Fondation.

204 VAN ROSSUM-GUYON F., 1970 - Point de vue ou perspective narrative in Poétique 4.

205 " 1970 - Critique du roman, Gallimard.

206 WENRICH H., 1973 - Le temps, Seuil.

207 ZIMMA P., 1978 - Pour une sociologie du texte, 10/18.

208 " 1973 - Goldmann, Psychothèque, E.U.

209 " 1980 - L'ambivalence romanesque, le sycomore.

210 ZEITOUN J. et Al., 1979 - Sémiotique de l'espace, Denoël-Gonthier.

211 ZUMTHOR P., 1983 - Introduction à la poésie o ale, Seuil.

212 YUEN REN CHAO, 1970 - Langage et système symbolique, Payot.

Dictionnaires et Encyclopédies.

213 Collectif, 1973, Dictionnaire de linguistique, Larousse.

214 CHEVALIERS J. et A. GHERBRANT, 1969, Dictionnaire des symboles, Seghers.

215 DUPRIEZ B., 1977, Gradus (dictionnaire des procédés littéraires) 10/18

216 FONTANIER P. 1979 Les figures du discours, Flammarion.

217 GREIMAS A.J. et J. COURTES, 1979; Sémiotique, dictionnaire raisonn[é], Hachette.

218 GALISSON R. et D. COSTE, 1976; Dictionnaire de didactique des langues, Hachette.

219 POTTIER B. (sous la direction de:) 1973; Le langage, centre d'étud[e] et de promotion culturele.

220 TODOROV T. et O. DUCROT, 1972; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil/Points.

↕

221 - MARIAN B., 1972; ENcyclopédie des mystiques, t.3, Seghers.

222 - ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 22 Tomes, édition de 1980.

مراجع باللغة العربية (بدون ترتيب أبجدي)

١- د. زكريا، ميشيل، الألسنية (علم اللغة الحديث)، بيروت ١٩٨٠

٢- اليوسف، يوسف سامي، ما الشعر العظيم؟ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١

٣- بن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠

٤- بن ذريل، عدنان، اللغة والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١

٥- الحاج، كمال يوسف، في فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، ط٢، ١٩٧٨

٦- د. معلوف، أرميا، صدفة أفروديت المحيرة، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، ١٩٧٩

٧- خوري، الياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ١٩٧٩

٨- د. خان، محمد عبد المعيد، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط٣، ١٩٨١

٩- خرطبيل، سامي، أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٩.

١٠- الحوراني، يوسف، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، دار النهار، ١٩٧٨

١١- الصديق، يوسف، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس، ١٩٧٦

١٢- ضيف، شوقي، النقد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦

١٣- عبد الحكيم، شوقي، الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٨

١٤- الفكر العربي، عدد ٢٥، ١٩٨٢ (نظرية الأدب والنقد الأدبي، I)، معهد الإنماء العربي، بيروت

١٥- دونالد بورت د.، جد ما بين النهرين، ترجمة مارون الخوري، دار الروائع، بيروت، ١٩٧١

١٦- فون ديرلاين ف.، الحكاية الخرافية، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥

١٧- أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩

١٨- د. دك الباب، جعفر، المرشد في شرح دلائل الإعجاز، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٠

١٩- السواح، فراس، ملحمة جلجامش وأثرها في الثقافة العربية، في مجلة المعرفة السورية، عدد ١٩٧، ١٩٧٦.

٢٠- سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة، بيروت، ١٩٨١.

٢١- عبد ربه، عبد الحافظ، بحوث في قصص القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢

٢٢- د. سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩

٢٢- الصالح، صبحي، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٠

٢٣- د. السامرائي، إبراهيم، التطور اللغوي التاريخي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١

٢٤- وليك ر. وارين أ. ، نظرية الأدب (ترجمة محي الدين صبحي) ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، ١٩٧٢

٢٥- الربداوي ، محمود ، دراسات في اللغة والأدب والحضارة ، (قسم أول) ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٣

٢٦- القرآن الكريم .

٢٧- الخشروم ، عبدالرزاق ، الغربة في الشعر الجاهلي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٢

٢٨- المقداد قاسم (ترجمة) : مقدمة إلى تحليل الحديث ، المعرفة ، شباط ١٩٨١

٢٩- المقداد قاسم (ترجمة) : ما السيميائية ، المعرفة ، عدد ٢٣٥ ، ١٩٨١

٣٠- المقداد قاسم (ترجمة) : الأدب شكلاً ايديولوجياً ، المعرفة ، ١٩٨٢

* * *

المحتوى

*
* *